



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**UNIVERSITÀ CA' FOSCARI**  
**DIPARTIMENTO DI FILOSOFIA E BENI CULTURALI**  
**DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELLE ARTI**  
**CICLO XXXIV**

**LORENZO SCREMIN**

**M. N° 218220144 e N° 797433**

**CASTRATI EM CENA:**  
**MITO E CONTEXTO CULTURAL**  
**NA EUROPA E NA BAHIA DO SÉCULO XVIII**

**CASTRATI IN SCENA:**  
**MITO E CONTESTO CULTURALE**  
**IN EUROPA E NELLA BAHIA DEL XVIII SECOLO**

Salvador/Veneza

2023



**LORENZO SCREMIN**

**CASTRATI EM CENA:  
MITO E CONTEXTO CULTURAL NA EUROPA E NA BAHIA DO SÉCULO XVIII**

**CASTRATI IN SCENA:  
MITO E CONTESTO CULTURALE IN EUROPA E NELLA BAHIA DEL XVIII SECOLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Brasil, como requisito para obtenção do Grau de Doutor em *Artes Cênicas*.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Beni Culturali da Universidade Ca' Foscari Veneza, Itália, como requisito para obtenção do Grau de Dottore di ricerca em *Storia delle Arti*.

Doutorado em regime de cotutela internacional.

Orientadores: prof<sup>a</sup> Dra. Joice Aglae Brondani, Universidade Federal da Bahia; prof<sup>o</sup> Dr. Paolo Pinamonti, Università Ca' Foscari, Venezia.

Auxílio financeiro: (FAPESB)  
Fundação de Amparo do Estado da Bahia



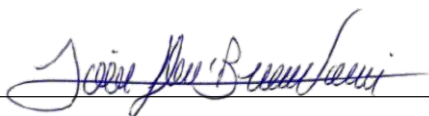
# LORENZO SCREMIN

## CASTRATI EM CENA: MITO E CONTEXTO CULTURAL NA EUROPA E NA BAHIA DO SÉCULO XVIII

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau  
de Doutor em Artes Cênicas, Escola de Teatro, da  
Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 10 de julho de 2023.

### Banca Examinadora



Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joice Aglae Brondani (Orientadora - PPGAC/UFBA)

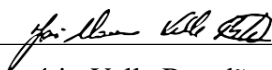


Firmato digitalmente da Paolo  
Pinamonti  
Data: 12.09.2023 16:20:22 CEST  
Organizzazione: UNIVERSITA'  
DEGLI STUDI DI VENEZIA/  
00816350276

Prof. Dr. Paolo Pinamonti (Orientador - Università Ca' Foscari Venezia (Itália))



Prof. Dr. Fabio Dal Gallo (PPGAC/UFBA)



Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão (PPGMUS/UFBA)



Firmato digitalmente da Pier Mario Vescovo  
Data: 15.09.2023 18:19:07 CEST  
Organizzazione: UNIVERSITA'  
DEGLI STUDI DI VENEZIA/ 00816350276

Prof. Dr. Pier Mario Vescovo (Università Ca' Foscari Venezia (Itália))



Dados internacionais de catalogação-na-publicação  
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Scremin, Lorenzo.

Castrati em cena, mito e contexto cultural na Europa e na Bahia do século XVIII / Lorenzo Scremin. - 2023.

260 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Joice Aglae Brondani.

Orientador: Prof. Dr. Paolo Pinamonti.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador; Università Ca' Foscari, Venezia, 2023.

1. Artes cênicas. 2. Teatro musical. 3. Música barroca - Europa - Séc. XVIII - História e crítica. 4. Música barroca - Bahia - Séc. XVIII - História e crítica. 5. Ópera - Europa - Séc. XVIII - História e crítica. 6. Ópera - Bahia - Séc. XVIII - História e crítica. 7. Sopranos (Cantores). 8. Castrati. I. Brondani, Joice Aglae. II. Pinamonti, Paolo. III. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. IV. Università Ca' Foscari. V. Título.

CDD - 782.1098104

CDU - 782(4)(813.8)“17”



A mio padre, Attilio.



## **RESUMO**

O projeto visa uma pesquisa apurada sobre o nascimento, desenvolvimento e difusão nos diversos territórios do fenômeno classificado historicamente com o termo de Barroco: neste caso, restrito ao mundo do canto e, especificamente, da ópera. A pesquisa parte desse movimento de canto surgido na Europa no século XVII e que nasceu da afirmação, na Espanha, da voz dos castrati, vinda do mundo árabe. Para atender à necessidade de maior extensão para o agudo, a Igreja, que havia proibido as mulheres de participar de coros religiosos, aproveita o momento para introduzir sopranos castrati em seus corais. A pesquisa visa sondar e revisitar o quanto esse fato afetou e influenciou a sociedade da época, principalmente entre as classes menos abastadas, para não dizer claramente pobres, que viam na carreira do cantor castrato um futuro melhor para seus próprios filhos. O percurso desta pesquisa destaca não apenas os grandes resultados artísticos e econômicos que apenas alguns cantores castrati conseguiram alcançar, quando o fenômeno se espalhou a partir dos corais e atingiu o mundo da ópera, mas também os dramas que geralmente afetaram os menos dotados e os mais pobres. O caminho da pesquisa não dispensa enumerar os grandes sucessos que, graças à voz dos castrati, as casas de ópera obtiveram, não só na Itália, onde o fenômeno nasceu e se difundiu, mas também em todos os teatros da Europa. Nesse ponto, considerando que a obra italiana também tocou em Portugal, a investigação se desloca para as colônias, cidades administradas por este país. A pesquisa visa sondar se essa forma de entretenimento, ou melhor, se os cantores castrati atuaram na primeira colônia portuguesa brasileira, identificada como Salvador da Bahia.

Palavras-chave: Barroco. Castrati – Ópera. Europa barroca. Brasil colônia.



## **RIASSUNTO**

Il progetto si prefigge un'accurata ricerca sulla nascita, lo sviluppo e la diffusione nei vari territori del fenomeno classificato, storicamente e a posteriori, con il termine di "barocco": in questo caso ristretto al mondo del canto e, nello specifico, dell'opera lirica. La ricerca prende avvio da quel movimento canoro apparso in Europa nel XVII secolo che nasce a seguito della comparsa, in Spagna, della voce dei castrati, di provenienza dal mondo arabo. Per sopperire alla necessità di maggiori estensioni verso l'acuto, la Chiesa, che aveva interdetto alle donne la partecipazione ai cori religiosi, coglie il momento propizio per introdurre nelle sue corali i sopranisti castrati. L'indagine si prefigge di sondare e portare alla luce quanto tale fatto abbia investito e condizionato la società dell'epoca, specialmente tra le classi meno abbienti, per non dire decisamente povere, che vedevano nella carriera di cantante castrato un futuro migliore per i propri figli. Il percorso di tale ricerca mette in evidenza non solo i grandi risultati, artistici ed economici, che solo alcuni cantanti castrati riuscivano ad attuare, quando il fenomeno, dilagando dalle corali investì il mondo dell'opera lirica, ma anche i drammi che nella maggior parte dei casi colpivano i meno dotati e più poveri. Il percorso della ricerca non si esime dall'enumerare i grandi successi che, per merito della voce dei castrati, ottennero i teatri d'opera, non solo in Italia, dove il fenomeno è nato e si è diffuso, ma anche in prestigiosi teatri d'Europa. A questo punto, considerato che l'opera italiana ha toccato anche il Portogallo, l'indagine si sposta sulle colonie di quest'ultimo Stato. La ricerca è volta a sondare e stabilire se tale forma di spettacolo, o meglio, se i cantanti evirati abbiano o meno dominato, o comunque attecchito nella prima colonia portoghese brasiliana identificabile come Salvador di Bahia.

Parole-Chiave. Barocco. Castrati. Opera. Europa barocca. Brasile colonia.



## **ABSTRACT**

The project aims at an accurate research on the origin, development and diffusion in various territories of that phenomenon classified as "baroque", both historically and a posteriori: in this case restricted to the world of singing and more specifically to opera. The research started from that singing movement appearing in Europe during the seventeenth century following the appearance of the castrati's voice in Spain, but having its origin in the Arab world. The need to produce vocal sounds able to achieve higher notes, seized the right moment for the introduction of castrated soprano singers in the Church's choirs because at the time women were banned from participating in religious choirs. The aim of the investigation is to explore and bring to light how much this phenomenon has affected and conditioned the society of that time, with particular focus on those classes that were not well off, or to be more explicit very poor, because a career as a castrato singer was considered to be a great opportunity for their sons' future. The outcome of the research highlights that great artistic and economic results were only achieved by few castrated singers; it was a spreading phenomenon originating in the Church's choirs which later on became very common in the world of opera but in most cases, it was only the cause of many dramas mainly affecting the least gifted and the poorest. Despite all the above, the research shows and enumerates many great successes obtained by the castrati's voice, not only in the Italian theaters where this phenomenon was born and from where it spread, but also in other prestigious European theaters. Having reached this point, we need to take into consideration that this Italian phenomenon touched Portugal too; therefore, it makes sense to move the investigation into what become later on its colonies. The aim of this research is to probe and establish whether this form of entertainment led by emasculated singers managed to dominate or simply put just some roots in the first Brazilian Portuguese colony identifiable as Salvador da Bahia.

**Keywords:** Baroque. Castrati. Opera. Baroque Europe. Colonial Brazil



## Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	11
2.2 O Renascimento.....	15
2.3 O Barroco .....	18
2.4 Os Conservatórios Musicais .....	23
2.5 A Itália política e econômica e a proliferação dos castrati.....	26
2. 6. Sul da Itália .....	28
2.7 Lista de castrati do Sul da Itália.....	29
2.8 Norte da Itália .....	38
2.9. Lista de castrati do Norte da Itália .....	41
2.9.1 Itália Central .....	50
2.9.2 Lista de castrati do Centro da Itália.....	51
2.9.3 A MÚSICA BARROCA NO INÍCIO DO SÉCULO XVIII NA ITÁLIA E NA EUROPA.....	70
2.9.4 Belcanto .....	84
2.9.5 Os castrati e a questão de gênero.....	96
3.1 Nicolò Porpora .....	108
3.2 Farinelli e Caffarelli – Comparando artistas.....	119
3.2.3 Caffarelli, abordagem ao canto .....	124
3.2.4 Cronologia artística de Farinelli.....	127
3.2.4 Cronologia artística de Caffarelli .....	131
3.2.5 Caráter e personalidade de Farinelli .....	134
3.2.7 Caráter e personalidade de Caffarelli.....	135
3.2.8 O Artista Farinelli .....	139
3.2.9 O Artista Caffarelli .....	140
4.1 Teatro musical na Bahia colonial .....	143
4.1 Introdução à uma pequena peça teatral sobre Farinelli. ....	168
-Uma pequena peça teatral .....	171
Considerações finais .....	189
Apêndice .....	195
BIBLIOGRAFIA .....	226
Siti consultati:.....	259



*Tacciano le vostre donne nelle chiese, perché non è loro permesso di parlare,  
ma devono essere sottomesse, come dice anche la legge.  
E se vogliono imparare qualche cosa interrogino i propri mariti a casa;  
perché è vergognoso per le donne parlare in chiesa.*

*(1 Corinzi 14:34-35)*

*As vossas mulheres estejam caladas nas igrejas; porque não lhes é permitido falar;  
devem ser submissas, como também ordena a lei.  
E, se querem aprender alguma coisa, interroguem em casa a seus próprios maridos;  
porque é vergonhoso que as mulheres falem na igreja.*

*(1 Coríntios 14:34-35)*

*Women should remain silent in the churches. They are not allowed to speak, but must be  
in submission, as the law says.  
If they want to inquire about something, they should ask their own husbands at home; for it is  
disgraceful for a woman to speak in the church.*

*(1 Corinthians 14:34-35)*



## 1. INTRODUÇÃO

O século XVII representa para o mundo artístico o período a partir do qual se iniciou o movimento barroco que, segundo historiadores, durou até a morte de Johann Sebastian Bach, ocorrida em 1750.

No entanto, aqui, nesta tese, será levada em maior consideração a época em que esse movimento mais se expande, que se situa no século XVIII.

Deixando de lado por enquanto a etimologia deste termo, deve-se notar que o advento do barroco também coincidiu com a difusão da ópera, que nasceu na Itália e se espalhou por muitos Estados europeus.

No entanto, não é a única coincidência sobre a qual é bom insistir porque, juntamente com o nascimento da ópera, o fenômeno de que falaremos deslanchou, precisamente na Itália, embora tenha sido importado da Espanha, onde, no entanto, não teve o desenvolvimento que será objeto desta discussão.

Outro fator que contribui para uma consideração preponderante do estudo dos protagonistas da difusão do teatro lírico é a proibição imposta pela Igreja (pelo menos no território dos estados sob sua influência) à participação de mulheres tanto em grupos corais de música sacra e, conseqüentemente, nos teatros. Isso fez com que os coros eclesiásticos tivessem que compensar a falta de vozes femininas, sopranos e contraltos com as vozes dos castrati, pois a reduzida extensão da voz das crianças não conseguia cobrir toda a extensão sonora das composições. Esse motivo básico é fortemente considerado entre os fatores econômicos, de grande importância para o desenvolvimento do fenômeno sobre o qual será oportuno deter-se no decorrer da própria pesquisa.

É bastante óbvio que para sopranistas, contraltistas, *músicos* e *virtuosos*, o emprego masculino em capelas ou catedrais é insuficiente para aspirar ao sucesso artístico e econômico. Abriam-se assim as portas dos teatros, onde os novos artistas, considerados verdadeiros fenômenos do canto, eram chamados a interpretar as personagens fantásticas resultantes da imaginação viva dos libretistas e animadas pelo talento criativo dos compositores.

Foi uma verdadeira explosão de entusiasmo em todos os teatros da Itália e em muitos da Europa.



Pergunta-se, portanto, se este fenômeno ultrapassou ou não as fronteiras europeias; se ele cruzou o oceano para os teatros do novo mundo; e, em particular, se chegou ou não à capital do Brasil colonial, ou seja, sua primeira capital, que foi Salvador da Bahia.

É neste último ponto específico que a pesquisa tem encontrado grandes dificuldades em acessar informações a serem incluídos na tese, devido à escassez de dados pertinentes na abundância de livros consultados. A pesquisa, em certo ponto teimosa, pode-se dizer, diante do "silêncio" encontrado sobre o assunto, estendeu-se para além dos referidos livros a múltiplas teses, artigos que saíram em revistas especializadas, contatos com italianos, portugueses, espanhóis e brasileiros: contatos feitos por meio de meios de comunicação modernos que se engajam com compromissos marcados tanto durante o dia quanto durante a noite. Essas dificuldades são amplamente destacadas no Apêndice "Pesquisas realizadas na Itália, durante a pandemia", para ter uma confirmação de quão difícil tem sido a pesquisa e quão escassa de fontes o próprio assunto é. Foram notáveis as dificuldades objetivas encontradas no avanço da pesquisa e consequentemente na elaboração da tese.

Mas, antes do apêndice contendo todo este percurso dificultoso, os leitores poderão entender um pouco da história dos castrati, tanto em seu contexto operístico musical italiano e europeu, quanto através dos rastros deixados ou não em outras culturas.

No primeiro capítulo da tese vamos ter a pesquisa sobre o desenvolvimento do movimento musical operístico "barroco", o qual surgiu na Itália e depois se espalhou pela Europa, revolucionando o mundo da ópera após o início do "recitar cantando". A referência ao período da Renascença foi importante pois foi ele que levou ao barroco. Importante, também, foi trazer uma análise sobre a disseminação dos conservatórios de música, pois não se poderia deixar de levar em conta que o desenvolvimento e proliferação dos castrati no mundo da ópera, deveu-se às regras ditadas pela Igreja, com a exclusão das mulheres dos seus corais. As qualidades dos castrati, adquiridas em anos de conservatório, encontraram um acolhimento em cantorias eclesiásticas, mas se abrihantaram na ópera, colocando a Itália como grande disseminadora de famosos cantores castrati. Para entender melhor o fenômeno, exigiu-se uma subdivisão do país entre Sul, Norte e Centro. Também são abordados neste capítulo: a música barroca do início do século XVIII na Itália e na Europa; o Belcanto, castrati, sopranisti e contraltisti. Concluindo o capítulo, faz-se considerações sobre a questão de gênero, pois sua definição tocava as esferas feminina e masculina ao mesmo tempo.

O segundo capítulo fala sobre a fama e a riqueza que poucos cantores castrati conseguiram alcançar e traz reflexões sobre como essa possibilidade influenciou para grandes massas de crianças serem castradas. No período analisado, foi importante dar atenção a Carlo Broschi, conhecido como Farinelli, e Gaetano Maggiorano, conhecido como Caffarelli, devido a suas



sublimes habilidades técnicas vocais, à beleza inigualável de suas vozes – exemplos insuperáveis do canto barroco. Ambos, alunos de Nicolò Porpora, o maior professor de canto de castrati da história e, também, um famoso compositor da primeira metade do século XVII. O vínculo que une estas três personalidades no mundo do canto barroco representa a excelência da escola napolitana no mais alto grau. A investigação sobre o nascimento, o desenvolvimento e a difusão dos cantores castrati nos levou à pesquisa sobre a presença ou ausência de cantores castrati italianos na capital barroca de Salvador.

No terceiro capítulo iremos abordar os principais temas da pesquisa, ou seja, o tema do teatro musical na Bahia no século XVIII: havia castrati em atividade na Bahia em tal período? A pesquisa busca verificar se os cantores italianos/europeus também se estabeleceram na capital da colônia portuguesa do Brasil, já que Portugal trazia a arte europeia para sua colônia. A pesquisa procura entender a atividade do canto nessa colônia brasileira de Portugal, originária da Europa, mas que também se enraizou em Salvador da Bahia. A pesquisa focou na possibilidade de chegada e enraizamento de cantores castrati europeus na área da Bahia colonial até o final do século XVIII. Para tanto, foi necessário passar pelo desenvolvimento do teatro musical local na própria Bahia colonial.

O quarto capítulo traz uma experiência de uma escrita de uma pequena peça sobre o castrato Farinelli, de minha própria criação. Ela pode ser apreciada como uma resultante pertinente ao trabalho de pesquisa, mais por conta de seu tema que pela dramaturgia em si - levando em conta as teorias dramatúrgicas que não fazem parte deste estudo. A inclusão da peça vem contextualizar um pouco do período histórico-artístico no qual toda a pesquisa se baseia, trazendo uma perspectiva não somente do lado dos espectadores que lotavam os teatros, mas para obter uma visão do lado dos protagonistas, os cantores castrati, que marcaram o período operístico barroco. A peça acaba sendo uma resultante cênica da tese, a qual abarca não somente o teatro, mas a musicologia também.

Para aprofundar essas investigações e simultaneamente realizar a tese de doutorado em Cotutela Internacional com a Universidade Ca' Foscari de Veneza, foi necessário passar um ano na Itália. Seguindo a boa sugestão do anterior *orientador brasileiro*, foi oportuno elaborar um registro pessoal dos acontecimentos, também incluído no referido Apêndice da tese. No diário, relata-se detalhadamente o percurso percorrido, os momentos dos encontros, os testemunhos resultantes de contatos com personagens específicas e qualificadas, relata-se a busca metódica de pistas, atestados, possíveis manifestações de um eventual local de desembarque de cantores castrati, não exclusivamente, mas possivelmente italianos, na Bahia colonial, no período em que a cidade de Salvador foi sua capital.



## 2. EVOLUÇÃO TERRITORIAL DOS CASTRATI

### 2.1. O fenômeno castrati em relação ao mundo artístico, político e econômico de seu tempo

Trata-se essencialmente da pesquisa e do desenvolvimento desse movimento musical operístico, apropriadamente chamado de "barroco", que surgiu na Itália e depois se espalhou pela Europa. É uma investigação precisa sobre o nascimento, o desenvolvimento e a difusão nos vários territórios italianos desse fenômeno, que revolucionou o caminho (e o mundo) no campo da ópera, que havia sido recentemente aberto ao palco, após o início do "recitar cantando". Na análise, considerou-se útil fazer referência ao período da Renascença, que levou diretamente àquele novo fermento definido precisamente como barroco. Isso incluiu a análise, o desenvolvimento e a disseminação dos conservatórios de música. Não foi negligenciado que um impulso decisivo para o desenvolvimento e, conseqüentemente, para a proliferação dos castrati também, ou melhor, acima de tudo, no mundo da ópera, deveu-se às regras ditadas pela Igreja, com a exclusão das mulheres dos seus corais.

Como resultado, foi enfatizado como as qualidades dos castrati, adquiridas em anos de estudo árduo no conservatório, encontraram uma saída, além de seu emprego opaco em cantorias eclesiásticas, no brilhante campo da ópera, que nasceu e se desenvolveu apresentando um mundo de fantasia fora da realidade cotidiana. O que surgiu foi uma Itália em cujo território a disseminação de famosos cantores castrati exigiu, para entender melhor o fenômeno, uma subdivisão entre Sul, Norte e Centro.

Os seguintes tópicos são abordados: a música barroca do início do século XVIII na Itália e na Europa. Em seguida, são abordados: o Belcanto, castrati, sopranisti e contraltisti.

A conclusão do capítulo é de considerável importância, além de ser altamente atual, tratando da questão de gênero, lembrando que os castrati causavam sentimentos perturbadores no público, devido à sua definição que tocava as esferas feminina e masculina ao mesmo tempo. Ao analisar o mito e a realidade dos castrati, a pesquisa amplia nossa compreensão das interações entre música, cultura e identidade, oferecendo percepções para análise crítica e reflexão ética no campo da música.



## 2.2 O Renascimento

Em meados do século XIV, o fim da Idade Média e início da Era Moderna, os primeiros sinais do Renascimento foram percebidos de forma mais marcante em Florença, em um processo que continuou ao longo do século XVI. Entramos num período de mudança: uma nova forma de conceber o mundo, desenvolvimento das ideias do humanismo no campo literário, interesse pelos estudos clássicos que também influenciam as artes figurativas. No século XV, testemunhamos convulsões políticas, religiosas e sociais. Com a expansão do Império Otomano, a Hungria e a Áustria foram ameaçadas, enquanto nasceram Estados europeus, principalmente a França e a Inglaterra.<sup>1</sup> A descoberta do Novo Mundo, do outro lado do Atlântico, traz mudanças econômicas e sociais dramáticas. A expansão do colonialismo lusitano e ibérico multiplica as fronteiras do mundo europeu, enquanto em toda a Europa assistimos a essas transformações que conduzem a desequilíbrios e contradições, pois, se por um lado os mercados visam a conquista de países para além das fronteiras europeias, por outro, a agricultura permanece ligada a conceitos feudais.

Mesmo no campo religioso estão ocorrendo convulsões que terão repercussões duradouras. A cisma entre a Igreja Católica e a Igreja Protestante leva à Reforma Protestante.<sup>2</sup> No final do século XIV e início do século XV, a renovação cultural ocorreu *primeiro* em Florença e depois no resto da Itália, passando sobretudo por Veneza e Roma; depois se espalhou por toda a Europa. Alguns estudiosos colocam o fim do Renascimento em 6 de maio de 1527, data do saque de Roma pelas tropas alemãs e espanholas. Em vez disso, os historiadores da arte datam a transição do Renascimento para o Maneirismo na década de 1520. No que diz respeito à música, historicamente o fim desta era é indicado por volta de 1600.

---

<sup>1</sup> GARIN, Eugênio. Humanismo italiano. Filosofia e vida cívica no Renascimento. Bari 1954.

<sup>2</sup> SABBATINO, Pasquale. A beleza de Elena. Imitação na literatura renascentista e artes visuais, Florença, Olschki, 1997.



O Renascimento viu grandes potencialidades abertas ao homem e, em particular, ao indivíduo singular, com a clara recusa da separação entre o espírito e o corpo. Segue-se que o prazer não deve mais ser condenado e censurado, mas aceito e louvado em todas as suas formas. Porém, há também o aspecto negativo dessa visão, pois, uma vez abandonadas ao mundo ptolomaico as certezas nas quais o homem encontrava sua paz de espírito, a incerteza e a dúvida da autodeterminação tomam conta, sobretudo diante dos frágeis equilíbrios sociais, políticos e econômicos que minavam os novos ideais.<sup>3</sup>

Embora os ideais do Renascimento fizessem parte da herança cultural de uma *elite*, eles também eram compartilhados pela sociedade burguesa. Enquanto a literatura era monopólio de intelectuais cultos que sabiam ler obras escritas em latim, artistas engajados em pintura e escultura podiam expressar os novos valores com obras mais imediatas e utilizáveis pelas massas. As grandes famílias espalhadas por toda a Itália, dos Medici em Florença aos Aragoneses em Napoli, acolheram e protegeram as personalidades do mundo bizantino: a partir desses personagens, o conhecimento do grego e dos estudos humanísticos gregos se espalhou por toda a Itália através dos tribunais.

A mudança artística foi um sinal claro de que os tempos e as mentalidades estavam mudando. O que desencadeou o fim do Renascimento deveu-se à crise política e econômica, uma vez que também falharam as forças criadoras e generativas que, graças à política e à economia, permitiram o desenvolvimento deste período.

Aqui, então, o indivíduo, aquele mesmo indivíduo que foi o arquiteto do nascimento do Renascimento, entra em crise. Apoderou-se dele um estado de abandono total e deixou-se dominar pela sensação de precariedade de tudo, perdeu a fé nas suas próprias capacidades, contagiou-se com as velhas superstições, renunciou à razão e depositou as suas expectativas e esperanças no acontecimento milagroso.<sup>4</sup>

Com o Renascimento veio também a redescoberta do Teatro e dos antigos textos teatrais gregos e latinos. Este fato criou e difundiu espetáculos teatrais, primeiro na Itália e depois nos demais países europeus. Ao mesmo tempo, as representações sagradas, que já haviam visto sua difusão desde o alvorecer da Idade Média, foram ofuscadas.

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> VECCHI DE, Pierluigi e CERCHIARI, Elena. Os tempos da arte, volume 2, Bompiani, Milão 1999.



Com a Era de Ouro do Teatro, evidentemente floresceram não só os atores, mas também os artistas especializados na encenação de espetáculos e teatros. Os espetáculos, até então fechados em palácios nobres, passaram para teatros públicos e para espectadores pagantes.

É precisamente neste contexto que nasceu em Florença o Melodrama<sup>5</sup>, do qual Claudio Monteverdi foi, se não o primeiro, certamente entre os primeiros autores.

Assim como houve uma mudança radical no campo teatral com a novidade do Recitar Cantando, também houve vistosos e substanciais avanços no campo puramente musical. Já no século XV, as escolas musicais floresceram em Flandres, onde nasceu e se desenvolveu uma nova forma de polifonia que revolucionou as herdadas da Ars Nova e da Ars Antiqua. A nova disciplina dos flamengos lançou as bases para o desenvolvimento da Teoria da Harmonia. Músicos flamengos entraram na Itália, Espanha, França e Alemanha trazendo seu estilo, que se difundiu rapidamente graças à invenção da imprensa.<sup>6</sup>

Da sua abordagem nasceu o primeiro estilo musical verdadeiramente internacional, suplantando o canto gregoriano que já se tinha estabelecido no século IX. No início do século XVI, porém, os excessos do estilo da escola flamenga encontraram certa reação, que resultou na abordagem de uma simplificação, despertando a ironia do músico italiano Adriano Banchieri, que escreveu uma paródia a esse respeito "Beastly contraponto da morte".<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> MELODRAMA. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 479-480.

<sup>6</sup> Garin, Garin. Idade Média e Renascimento. Estudos e pesquisas. O terceiro. 2005.

<sup>7</sup> Ibidem.



## 2.3 O Barroco

Terminado o Renascimento, a evolução histórico-intelectual se transformou em um novo período que afetou primeiro a Itália e depois os demais Estados europeus.

No século XVI, havia regras estritas tanto no campo do conhecimento quanto no artístico. Durante o século XVI há uma evolução da técnica de construção de instrumentos musicais que, somada à difusão do papel impresso musical de Ottaviano Petrucci em Veneza, desencadeia principalmente uma grande difusão do amadorismo instrumental, cultivado nos círculos nobres e nas casas dos ricos comerciantes. A ciência, tendo abandonado os velhos esquemas aristotélicos caros à Igreja, caminha para novos horizontes com Copérnico e Galileu e enfrenta concepções cosmológicas inovadoras com Giordano Bruno.

Esta nova visão atinge também a literatura e as artes em geral, propondo uma nova estética que se diferencia claramente do classicismo.

O século XVII, portanto, liberto das rígidas regulamentações do período clássico, é mais livre e variado, tendendo à transformação radical dos antigos cânones e conduzido decisivamente à inovação; inovação que invade também o teatro, onde se instalam a *Commedia dell'Arte*, a Tragicomédia e o Melodrama.<sup>8</sup>

Este movimento, que começou no século XVII e durou até as primeiras décadas do XVIII, iniciou em Roma, nasceu nos anos da Contrarreforma e tomou o nome de Barroco. Ressalte-se que esse termo foi difundido apenas no final do século XVIII por críticos e historiadores da arte, com um sentido inicial pejorativo. Somente no final do século XIX o termo foi reavaliado e o Barroco foi reconhecido como um momento altíssimo das maiores produções artísticas de todos os tempos. É interessante analisar a origem do termo barroco, para perceber também o valor que lhe foi dado no início. A este respeito existem três hipóteses: a primeira quer que seja derivado do português “*aljofre barroco*”, pérola irregular, estranha, imperfeita, anormal; o segundo do francês “barroco”, ou extravagante, bizarro; a terceira do latim que, na filosofia escolástica, indica, com este termo, um silogismo peculiar, de lógica pedante e formal.

---

<sup>8</sup> [https://www.docsity.com.it/the-economic-situation - and-politics-in-the-sixteenth century-appunti-di-letteratura-italiana/180963/](https://www.docsity.com.it/the-economic-situation-and-politics-in-the-sixteenth-century-appunti-di-letteratura-italiana/180963/)

<sup>9</sup> Ibidem.



Seja como for, o período barroco expressa uma nova visão de mundo que busca impressionar e despertar admiração no leitor ou espectador e nos fiéis.

Uma vez que as disciplinas artísticas em que o Barroco se expressa vão da literatura à escultura, da pintura à arquitetura e da música instrumental ao teatro, os grandes usuários são, sobretudo, a Igreja, os aristocratas e, por último, mas não menos importante, as grandes massas populares, especialmente no que diz respeito ao teatro.

O estilo de vida dos nobres é marcado pela pompa, exagero e elegância. Os seus banquetes tinham de ser grandiosos, ricos e esplêndidos, com toda a comida mais requintada e onde os chefes pasteleiros por vezes assumiam um papel artístico na decoração das suas iguarias que não fugiam à tendência atual.<sup>10</sup>

Para não desfigurar, a nobreza chegou a colocar em risco seus bens. Todas as atividades criativas do homem passaram pelo advento do barroco: filosofia, literatura, poética, música culta e teatro de ópera. A música desenvolve uma estrutura própria e específica, abordando aspectos de complexidade diferente das artes figurativas: pintura, escultura, arquitetura e, por último, mas não menos importante, literatura. De fato, introduziu-se na música o *temperamento igualitário*, ou seja, a subdivisão da oitava de uma escala em intervalos iguais (doze semitons), o que permitiu o abandono do modelo baseado em alguns intervalos justos, cujo caráter era considerado puro. O novo sistema foi acompanhado primeiro por instrumentos de teclado e depois por outros.<sup>11</sup>

Não só na Itália, mas em toda a Europa, a música instrumental se desenvolveu com a nova fórmula que surpreendeu e surpreendeu o público com a riqueza de seus enfeites. Ao mesmo tempo, a música operística teve um grande desenvolvimento e se consolidou na Itália, que impôs, em uma sociedade voltada por sua natureza para o comércio, a abertura de teatros para um público pagante.

Sabe-se que a cidade da Europa que mais aproveita por ser mais rica em teatros é Veneza, e em Veneza a época da ópera é principalmente o carnaval, com um período bem mais extenso que o atual, com grande afluência de estrangeiros.

Não é por acaso que podemos constatar que o nascimento do teatro veneziano deve ser buscado entre os séculos XVI e XVII e assim permanecerá com suas características até a época de Carlo Goldoni (1707-1793). Há sempre um objetivo político envolvido, mesmo nesse contexto, pois, para consolidar o poder, espetáculos, festas, teatros e outras coisas em prol da cultura popular e do entretenimento são promovidos pelas instituições.

---

<sup>10</sup> BATTISTINI, André. O Barroco, cultura, mitos, imagens, Roma, Salerno Editrice, 2000.

<sup>11</sup> Ibidem.



As famílias nobres mais ricas e proeminentes tornaram-se proprietárias de vários teatros abertos ao público mediante pagamento. O primeiro teatro veneziano, e o primeiro no panorama europeu, a seguir esta prática foi o "*San Cassiano*" em Veneza, no ano 1637.<sup>12</sup>

Quanto aos castrati, eles eram capazes de realizar magia em um mundo mágico, que não havia sido visto ou ouvido antes pelo povo. E isso aconteceu no teatro barroco de Veneza. Esses espaços de entretenimento são administrados por empresários qualificados que cuidam do andamento e programação dos shows e da manutenção do prédio. Estas iniciativas são de grande importância para a comunidade da cidade de Veneza, pois determinam, mantêm e incrementam os momentos de agregação, que para o povo veneziano, de espírito alegre e amante dos convívios, representam um amálgama e coesão cívica, efeito que também ocorre nos momentos de necessidade. Acontece que esses espetáculos, outrora reservados e limitados aos salões dos nobres ou aos teatros da corte, rompem essa circunscrição e se espalham justamente entre o povo; primeiros entre os cidadãos propriamente de Veneza, para depois invadir e conquistar todo o interior do Vêneto. E acontece também que é o povo quem decreta o que mais pode atrair as massas, entre todos os tipos de espetáculos, isto é, entre dança, representação, música etc., dando destaque ao melodrama e à<sup>13</sup> *commedia dell'arte*.

O melodrama foi uma criação exclusivamente cortesã, que a princípio não tinha intenções socializadoras. Foi um show "para príncipes", como disse o próprio Marco Da Gagliano. Não se referia, portanto, a nenhuma das manifestações líricas dramáticas da função popular, surgidas em épocas anteriores. Isso não tem nada a ver com drama litúrgico e louvores, nem com mistérios e farsas, nem com as festas de maio e carnaval. (ANDRADE, 2015)

A par da proliferação de correntes e escolas, proliferavam autores tanto de música instrumental como de canto. Para a música instrumental do período barroco, a lista de autores italianos, em primeiro lugar, e estrangeiros, é substancial. Basta citar, em ordem cronológica, Arcângelo Corelli<sup>14</sup>, Antonio Vivaldi<sup>15</sup>, Johann Sebastian Bach<sup>16</sup>, Georg Friedrich Händel<sup>17</sup> e o "amador"<sup>18</sup> Alessandro Marcello.<sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



Entre os compositores para o teatro, Claudio Monteverdi foi certamente um dos mais destacados, pois deu lugar a uma forma renovada de entretenimento, a ópera, que se definia como "il recitar cantando". Em sua primeira apresentação de *L'Orfeo*, que aconteceu no Palazzo Ducale em Mântua em 24 de fevereiro de 1607, o castrato Giovan Gualberto Magli foi contratado (no prólogo ele tocou a Música, e depois Prosérpina, e o Mensageiro ou Esperança), empregado na corte dos Médici e emprestado aos Gonzaga para a ocasião.<sup>20</sup>

Esses cantores castrati que a Igreja, não admitindo mulheres nos sótãos dos coros, ao mesmo tempo que desaprovava (e condenava) a prática da castração, acolheu de bom grado em seus coros e em suas representações sacras, com a difusão da ópera, ainda que fosse um espetáculo "profano", procuraram nela novas oportunidades de carreira, que prometiam ser repletas de satisfações artísticas e econômicas. Daí os castrati começaram a aparecer nos palcos dos teatros que floresceram em muitas cidades.<sup>21</sup>

A abertura de uma nova fase de entretenimento, em linha com o espírito do barroco, dominou a cultura operística não só da Itália, mas de muitos países europeus por cerca de dois séculos. Sem esquecer que os castrati, nas representações litúrgicas, tornaram-se um meio extraordinário que funcionou como elo entre o terreno e o divino, entre o homem e Deus. O público, neste caso formado pelos fiéis, diante deste espetáculo ficou maravilhado e absorto. Os castrati eram um meio formidável de dar uma conotação quase tangível ao sobrenatural, ao sagrado.

Espalhou-se o prazer de se maravilhar e emocionar com a imponência e bizarrice da nova moda. O vento da novidade não só invadiu os palácios e residências dos nobres, como logo se tornou prerrogativa do povo, que acorria em massa aos teatros para ouvir e se deliciar com

---

<sup>14</sup> CORELLI, Arcangelo. (1653-1713) Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 174.

<sup>15</sup> VIVALDI, Antonio. (1678-1741) Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 811.

<sup>16</sup> BACH, Johann Sebastian. (1685-1750) Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 46-47.

<sup>17</sup> HÄNDEL, George Frideric (1685-1759) Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 319.

<sup>18</sup> A arte dos sons era cultivada pelas classes altas da sociedade, as elites da época, na forma de passatempo. Tratava-se, na verdade, de uma atividade amadora pela qual se evidenciava sua educação e gostos refinados. Ao contrário dos profissionais da música, que pertenciam às classes mais baixas e não eram particularmente apreciados, socialmente. Usavam libré e perucas como os criados da casa e comiam com eles na cozinha.

<sup>19</sup> MARCELLO, Alessandro. (1684-1750) Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 463.

<sup>20</sup> Dicionário da Ópera, editado por Piero Gelli 1996 Editores Baldini & Castoldi. <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi>

<sup>21</sup> BARBIER, Patrick. *Os cantores castrati*, Milão, Rizzoli, 1991.



as vozes surpreendentes dos castrati<sup>22</sup>, que combinaram a beleza do som com incríveis acrobacias, com floreios, enfeites e respirações muito longas. Tudo isso foi fruto de um treinamento rígido e de uma escola refinada e severa.

*“Os famosos castrati são adorados e vão influenciar a evolução do repertório e dos gêneros e transformar o gosto.”*

---

<sup>22</sup> CERVANT, Xavier. *Tuneful Monsters: The Castrati and the London Operatic Public 1667-1737*. Pesquisa sobre Restauração e Teatro do Século XVIII. Vol 13 pag.1 Cervants 1998 Tune ful MT. 1998.



## 2.4 Os Conservatórios Musicais

Não havia muitas escolas de música para crianças castradas. A cidade que mais teve conservatórios no período em questão foi Nápoles. Sem dúvida, isto esteve ligado ao fato de nesta cidade surgirem teatros populares em cada esquina, fato certamente devido à ambição dos governantes que apoiavam a proliferação de teatros e escolas, mas também à predisposição inata que o povo napolitano tinha no sentido da arte musical e do canto.

É singular que inicialmente os Conservatórios não fossem mais do que instituições de caridade destinadas a acolher órfãos e crianças abandonadas, a tirá-los das ruas e da pobreza, ensinando-lhes um ofício com o qual pudessem entrar na vida. Na verdade, tratava-se de antigas instituições humanitárias que já haviam surgido durante o século XVI.

Posteriormente, quando floresceram as salas de teatro que exigiam cada vez mais músicos e cantores, os conservatórios acrescentaram a música e o canto ao ensino dos ofícios artesanais, em Nápoles os vice-reis espanhóis amavam a arte, na verdade, não tanto pelo que expressava sentimentalmente, mas pelo decoro que trouxe para a família. Foi tudo um florescimento de palácios, igrejas, basílicas e capelas sustentadas e financiadas pelos vice-reis. Assim, eram necessários cantores e músicos para as festas e celebrações ou aniversários sagrados que se organizavam nestes palácios, igrejas, basílicas e capelas.

Os conservatórios serviram para abastecer esses artistas. Os principais conservatórios podem ser listados rapidamente.<sup>23</sup> O primeiro deles, já em 1536 em Nápoles, foi o de *Santa Maria di Loreto*. Nele ensinaram mestres ilustres, cujos nomes ficaram para a história. Basta elencar alguns: Francesco Provenzale<sup>24</sup> (1626-1704), Francesco Durante<sup>25</sup> (1684-1755) e Nicola (Antonio) Porpora<sup>26</sup> (1686-1768), excelentes professores de canto, música e composição.

Uma vez que os teatros, no seguimento da moda, precisavam de atrair os fenômenos em voga, ou seja, os castrati, os conservatórios adaptaram-se de imediato e tornaram-se as forjas onde se preparavam estes cantores. Então, os cantores beijados pela sorte tornaram-se bons e famosos

---

<sup>23</sup> AFAM – Conservatórios de Música, em [afam.miur.it](http://afam.miur.it). URL consultado em 2022.

<sup>24</sup> PROVENZALE, Francesco. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 600.

<sup>25</sup> DURANTE, Francesco. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 224.

<sup>26</sup> PORPORA, Nicola (Antonio). Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 590.



e, alguns deles, professores de canto. Assim foi para Farinelli, para Caffarelli e Porporino, que foram professores de cantores castrati no Conservatório Santa Maria di Loreto. Em ordem cronológica, outros famosos conservatórios surgiram em Nápoles.

Em 1583, abriu-se o *Conservatório Pietà dei Turchini*. As crianças, saídas da pobreza e emasculadas ou castradas especulativamente, aqui tiveram a sorte de serem ensinadas por mestres famosos, como d'Urso, Sabino, Fago, Spontini e Mercadante.

O *Conservatório Santo Onorio em Porta Capuana* foi inaugurado cinco anos antes do já mencionado da Pietà. Professores proeminentes também ensinaram aqui: Durante, Porpora, Greco e outros, enquanto alunos ilustres foram Jommelli, Paisiello e Piccinni.

Conservatório *Poveri di Gesù Cristo*, os professores notáveis foram Francesco Durante, Nicolò Porpora e Gaetano Greco. Um aluno que mais tarde se tornou famoso foi até Pergolesi. O último nascido foi o Conservatório *San Pietro Majella*, que surgiu da fusão e fechamento progressivo dos quatro primeiros mencionados, que a partir de 1743 fecharam suas portas um após o outro.<sup>27</sup> Embora existissem outros conservatórios na Itália na época, como os de Perugia, Mântua e Palermo, a principal forja de castrati eram os de Nápoles. Muitas crianças castradas também foram educadas por professores particulares.

É interessante saber qual o tratamento reservado às crianças e adolescentes castrati nos conservatórios, comparando esse tratamento com o reservado a outros alunos "normais". Neste exame é feito o maior dos conservatórios napolitanos, obtendo as notícias do historiador francês Patrick Barbier, musicólogo, especialista em história da ópera, que realizou estudos e pesquisas aprofundadas sobre a Itália, escrevendo obras sobre cantores castrati e filmando um especial de televisão sobre o assunto, serviço transmitido pela rede France Cinque. Os alunos em exame foram inscritos em listas separadas das dos outros alunos. Suas listas não traziam a indicação de castrati, como seria de se esperar, mas de "eunucos". Para eles, houve um tratamento diferente do aplicado para os demais alunos e isso para não prejudicar a voz. Em primeiro lugar, assim como havia listas separadas dos outros alunos, havia salas separadas entre eles. As várias salas assim alojadas: os Pequenos, os Filhos, os Médios e os Grandes.

Sabendo-se ainda que a operação sofrida pelos castrati os expunha a alterações físicas, tornando-os mais vulneráveis que os demais alunos a doenças de toda espécie, tomavam-se certas precauções contra eles. A zimarra, um longo manto os cobria, protegendo-os dos rigores do frio; o jogo e as corridas desenfreadas foram proibidos porque podiam pôr em perigo a voz.

---

<sup>27</sup> AFAM – Conservatórios de Música, em [afam.miur.it](http://afam.miur.it). URL consultado 2022.



Até a comida era diferente, de modo que as rações de macarrão seco, macarrão e carne eram fornecidas para eles em rações duplas em comparação com os não eunucos; o vinho também devia ser mais abundante e de melhor qualidade, sendo que o quarto em que viviam era devidamente aquecido a carvão. Outra intuição da época, distante da ciência atual: a necessidade de supri-los com vitaminas e cálcio por meio do leite e da fruta.<sup>28</sup>

Se é verdade que das cerca de 4.000 crianças castradas anualmente, com exceção das que faleceram por complicações e com exceção das que não concluíram os estudos, poucas, senão pouquíssimas, atingiram o ápice de sua carreira, conhecendo a glória e a riqueza: os outros teriam encontrado um lugar seguro e digno nos vários teatros. Havia também os infelizes (talvez os mais numerosos), os últimos, digamos, que, não brilhando nesta arte, tinham de se contentar com um modesto emprego no coro de igrejas ou capelas para viver.<sup>29</sup>

As dos castrati não eram vozes de crianças, apesar de serem sutis, e não eram vozes de homens, apesar de possuírem seu poder. Eram vozes novas, combinadas com uma forma extravagante de representar a realidade. Então, foi o espanto, foi a maravilha que conquistou a todos na presença daquele “novo”; foi o estigma do barroco, que viveu e triunfou durante cerca de dois séculos, antes que o vício naquele gosto artístico e o aparecimento no horizonte teatral e musical de outras formas se instalassem, renovando uma vez mais a forma de expressão da arte, e relegando todo aquele mundo à memória.<sup>30</sup> Foram as sopranos que ocuparam o lugar dos castrati e foi a renovação das tramas teatrais, que voltaram a esquemas mais racionais e próximos da realidade, que decretou o fim do teatro barroco com os castrati.

---

<sup>28</sup> La Repubblica –la Repubblica.it 2005 – 11-19, O arquivo do Conservatório revela os segredos dos castrati.

<sup>29</sup> Ibidem.

<sup>30</sup> Ibidem.



## 2.5 A Itália política e econômica e a proliferação dos castrati

Neste ponto, é apropriado dar uma olhada na estrutura da Itália nos séculos XVII e XVIII. Após a Guerra dos Trinta Anos, que se acredita ter terminado não com a paz da Vestfália em 1648, mas com a dos Pirineus em 1660, a Itália foi assim dividida: no Norte, o Principado do Piemonte, o Ducado de Milão, a República de Veneza, o Ducado de Parma, o Ducado de Mântua, a República de Gênova, incluindo a Córsega, o Ducado de Modena e o Ducado de Ferrara. No Centro, tínhamos a República de Lucca, o Estado da Igreja, o Ducado da Toscana. O Sul foi ocupado pelo Reino de Nápoles. Itália insular: Reino da Sardenha e Reino da Sicília.

Com a paz de Aachen de 1748, houve um novo arranjo das províncias italianas. Piemonte e Sardenha formaram o Reino da Sardenha sob o Savoy; a Sicília passou primeiro para a Casa de Saboia e depois, a partir de 1720, para o Reino de Nápoles.

À primeira vista, parece que, primeiro do Reino de Nápoles e depois do Reino das Duas Sicílias, veio a maioria dos cantores castrati. Após um exame minucioso, viu-se que este não é o caso.

O colapso da Espanha, que se seguiu à crise europeia do século XVII e que não foi superado como em outros Estados, inevitavelmente repercutiu no sul da Itália dominado pelas dinastias espanholas.

A Guerra dos Trinta Anos havia consumido os recursos e a Espanha, para equilibrar seus cofres, impôs impostos cada vez mais onerosos também ao Reino de Nápoles.<sup>31</sup> A introdução da meação, o aumento dos impostos, a queda dos mercados, a fome e a pestilência levaram ao empobrecimento econômico e à pobreza das massas. A meação, em particular, é o fator que mais pressiona as massas, levando-as à pobreza, pois a ela estavam ligados mecanismos econômicos que, se por um lado penalizavam o camponês, por outro facilitavam não só os barões, ou seja, os latifundiários, mas sobretudo os advogados que patrocinavam as causas decorrentes do domínio dos terrenos, os notários com quem eram estipuladas as transmissões de propriedade e, por último, mas não menos importante, os empresários que auferiam grandes lucros com esta conjuntura.<sup>32</sup> Com o tempo, porém, os barões, pródigos em esbanjar dinheiro

---

<sup>31</sup> MONTANELLI, Indro. GERVASO, Roberto. História da Itália Vol. 5, Itália do século XVII. 1600-1700, BUR, Rizzoli.

<sup>32</sup> Ibidem.



para se sobressair com a construção de luxuosos palácios, com o preparo de jantares suntuosos, com roupas caríssimas, produziram miséria.<sup>33</sup>

Nesta mudança de estrutura econômica, Nápoles atraiu não apenas cidadãos de todo o Sul, mas também famílias genovesas que, investindo seu próprio capital, buscavam lucros fáceis no comércio ou nas grandes propriedades. A cidade viu um aumento vertiginoso de sua população e logo experimentou declínio e empobrecimento, em benefício da classe média, à qual pertenciam banqueiros, médicos e empreiteiros. Os comerciantes enriqueceram rapidamente e compraram grandes quantias de terra, tornando-se, por sua vez, exploradores da grande massa de camponeses, empobrecidos até os ossos. Os novos ricos podiam comprar títulos nobres, para entrar também no círculo do prestígio: bastava pagar generosamente os vice-reis, sempre em busca de novas receitas econômicas, para garantir a si o cobiçado título. Nápoles, no século XVII, foi invadida por uma plethora de nobres que, entre antigos e novos, atingiram o número de duzentos marqueses, uma centena e meia de duques, cento e vinte príncipes e várias centenas de condes.

Também no século seguinte, o século XVIII, o atraso do sul da Itália deveu-se essencialmente a uma forma de agricultura latifundiária e eclesiástica, bem como à falta de uma classe empresarial baseada em esquemas modernos; além disso, esse sistema econômico foi afetado por desequilíbrios sociais devido a desigualdades muito acentuadas.<sup>34</sup> De nada adiantaram os protestos do povo, pois continuavam a ser explorados e a viver em condições de extrema pobreza, situação agravada pelo crescimento da população, que passou de duzentos mil habitantes em meados do século XVI para mais de meio milhão em meados do século XVII.

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> OLIVA, Gianni. Um reino que foi grande, A história negada dos Bourbons de Nápoles e Sicília, Mondadori Direct SpA outubro de 2012, p. 54 e seguintes.



## 2. 6. Sul da Itália

Poder-se-ia supor que, neste momento, foi a desastrosa situação econômica que fez com que muitas famílias pobres, tendo oportunidade, encaminhassem os seus filhos, dotados de aptidão para o canto, para a carreira dos evitados, face à miragem de honras e riquezas, das quais eles também se beneficiariam.

Tendo então em conta o fato de desta terra do Sul de Itália terem saído dois dos maiores cantores castrati, nomeadamente Farinelli e Caffarelli, surge a ideia de que esta foi a região de eleição destes artistas, em qualidade e quantidade. Se a primeira suposição é irrefutável, a hipótese consequente não é de todo válida. Do Reino de Nápoles, que mais tarde se tornou o Reino das Duas Sicílias, emergiram apenas sete cantores castrati de um certo nível, ou pelo menos artistas cujo nome entrou para a história desta disciplina. Em ordem cronológica podemos listar: Matteo Sassano (conhecido como Matteuccio), Nicolò Grimaldi, Carlo Maria Michelangelo Carlo Broschi (Farinelli), Gaetano Majorano (Caffarelli), Antonio Albanese, Giuseppe Millico e Gioacchino Conti. Sem dúvida deve ter havido muitos outros, mais ou menos desconhecidos, a quem nem a fortuna, nem o sucesso sorriam, talvez segregados, ainda que bons, em cadeiras de coros eclesiásticos, mas em todo o caso, libertos do estado de extrema pobreza em que viviam em família. Assim como terá certamente havido muitas crianças encaminhadas para a castração que não deram em nada, seja pela interrupção dos estudos de canto, seja pela má qualidade do canto.

A biografia dos já mencionados sete cantores castrati do Sul da Itália que viveram nos séculos XVII e XVIII é relatada a seguir, ainda que em estrita síntese.



## 2.7 Lista de castrati do Sul da Itália

### 1 – Matteo Sassano (Matteuccio)

?/?/1667 - San Severo (Foggia)

15/10/1737 - Nápoles

Foi emasculado por Alessandro Liguoro, um barbeiro napolitano, pois o menino, filho ilegítimo e praticamente sem família, tinha uma bela voz. Foi então confiado ao mesmo barbeiro que o levou a Nápoles.

Estreou-se na Capela do Paço Real, tendo primeiro estudado no Conservatório dos Pobres de Jesus Cristo. Após os sucessos como primeiro soprano do vice-rei napolitano, foi enviado para cantar na Capela Real do Imperador em Viena, onde obteve os maiores sucessos. Esses sucessos aumentaram sua bravata e arrogância como um homem bom, bonito e charmoso. A sua atitude arrogante levou-o a insultar alguns aristocratas e a desobedecer às ordens do vice-rei, valendo-lhe uma pena de prisão, que, no entanto, o soberano, com um ato indulgente, evitou. Após essa experiência, ele voltou às pressas para Nápoles.

O rei Carlos II de Espanha, assombrado por uma depressão contínua, chamou-o à corte ao seu lado para beneficiar do seu maravilhoso canto que conseguia atenuar o seu estado depressivo, como função terapêutica. Na Espanha, permaneceu de 1698 a 1700. Foi então sua vez de passar ao serviço do embaixador espanhol em Roma, a duquesa Medinaceli, antes de chegar a Viena como imperador austríaco José II.

Sua última aparição no teatro pode ter ocorrido em Bolonha, em 1708, no *inocente Fratricida* de Antonio Lotti. Em Nápoles, foi feito Marquês e limitou a sua atividade de canto exclusivamente à Capela Real.

CARBONELLA, Grazia. *Matteo Sassano, il rosignolo di Napoli*, in “La Capitanata”, 21,2007. pp. 235- 260.

PROTA-GIURLEO, Ulisse. *Matteo Sassano detto “Matteuccio”* – Documenti napoletani- in Rivista italiana di musicologia, I/1966, 1,pp.97-119.



## 2 – Nicolò Grimaldi (Cavalier Nicolini)

05/04/1673 -

Nápoles 1/1/1732 -

Nápoles

Seu professor foi Francesco Provenzale (compositor napolitano e professor de música 1627-1704), que o quis em sua ópera *Stellidaura Vendicata*, encenada em Nápoles em 1685.

Como virtuoso, cantou como meio-soprano, também em Nápoles, na Capela Real. Em várias cidades italianas, esteve envolvido entre os anos de 1697 e 1731, em uma série de obras de vários compositores que vão desde Carlo Francesco Pollaro, até Porpora, Lotti, Mancini etc. de referir que a sua participação em mais de uma centena de espetáculos, 36 tiveram lugar em Nápoles, 15 em Londres e 34 em Veneza.

Após seu sucesso em Londres em 1711 no papel-título de *Rinaldo* de Georg Friedrich Händel, ele teve uma longa e bem-sucedida carreira na Inglaterra. Foi considerado por Burney e Joseph Addison um grande cantor e um grande ator, senão o melhor que já pisou no palco, tanto pela voz quanto pela atuação impecável.

Com libreto de Metastasio e música de Tomaso Albinoni, cantou no carnaval de 1725 no teatro San Cassiano de Veneza. Entre 1727 e 1730 cantou com Farinelli.

Ele morreu enquanto ensaiava em Nápoles para a encenação da primeira ópera de Pergolesi, *Salustia*.

Nicolini foi o principal cantor masculino de sua época e um excelente artista versátil. A avaliação de Burney, "este grande cantor e ator ainda maior", foi compartilhada por contemporâneos como Steele. Addison o chamou de "o maior intérprete de música dramática que vive agora, ou talvez que já apareceu em um palco".

Biografia, su [haendel.it](http://haendel.it)

DEAN, W. Nicolò Grimaldi (Cavalier Nicolini). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

FAUSTINI-FASINI, E. 'Gli astri maggiori del "bel canto" napolitano: il Cav. Nicola Grimaldi detto "Nicolini"', NA, xii (1935), 297–316.

GRIMALDI, Nicoló. su *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia italiana. 2015.

NICOLINI, (Grimaldi Nicolò). *Grove Concise Dictionary of Music*. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988. p.522.



### 3 – Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (Farinelli)

24/01/1705 – Andria

(Bari) 15/07/1782 –

Bolonha

Universalmente considerado o mais famoso dos cantores castrati.

Ele nasceu em uma família rica e estudou em Nápoles com Nicola Antonio Giacinto Porpora. Estreou-se em Nápoles em 1720, na serenata Angélica e Medoro de Porpora. Sua estreia no palco aconteceu em Roma em 1722 no Teatro Alberti em *Sofonisba* de Luca Antonio Predieri e em Flavio *Anicio Olibrio* de Nicola Porpora. Posteriormente cantou nos teatros de Roma, Viena, Veneza, Milão e Bolonha. Em 1734 mudou-se para Londres, mas depois de três anos, ou seja, em 1737, aceitou o convite de Elisabetta Farnese, consorte de Filipe V, e mudou-se para a Espanha, onde expandiu sua fama tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista de imagem, pois era muito apreciado e ouvido na corte. No entanto, a sua feliz estada naquele país chegou ao fim em 1759, com a morte de Filipe V, sucedido por Carlos III, que, ressentido com a interferência excessiva do artista nos assuntos de Estado, achou por bem mandá-lo embora.

Farinelli retirou-se para sua suntuosa mansão em Bolonha, riquíssima, respeitada e reverenciada pelos artistas da época.

De 1724 a 1734, Farinelli alcançou um sucesso extraordinário em muitas cidades do norte da Itália, incluindo Veneza, Milão e Florença. Sua aparição em Parma em 1726 por ocasião das comemorações do casamento do duque Antonio Farnese marca sua primeira associação com a família Farnese, que desempenhará um papel fundamental em sua vida posterior mediante Elisabetta Farnese, neta do duque e esposa de Filipe V de Espanha. De 1727 a 1734 viveu em Bolonha, onde ele e seu irmão foram matriculados na Academia Filarmônica em 1730. Em 1732 obteve a cidadania e comprou uma propriedade rural fora da cidade, onde se aposentou em 1761.

Em Bolonha conheceu o Conde Sicínio Pepoli, com quem começou a se corresponder em 1731; as 67 cartas recentemente descobertas para Pepoli fornecem novos detalhes sobre o cantor e o período (Vitali, 1992; Vitali e Boris, 2000). Em Turim conheceu o embaixador inglês Lorde Essex, que em 1734 desempenhou um papel crucial nas negociações para as suas exposições em Londres (Taylor, 1991), e pode ter sido o responsável pela encomenda do retrato formal de 1734 de Bartolomeu Nazari, o primeiro de muitas representações impressionantes que servem para transformar a imagem de Farinelli das caricaturas de Ghezzi, Marco Ricci e Antonio Maria Zanetti (todos anteriores a 1730).



- BROSCHI, Carlo, Farinelli. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988. p. 248.
- HARRIS T. E. Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (Farinelli). The New Grove Dictionary of Music and Musicians.
- VITALI, C. and BORIS, F. Carlo Broschi Farinelli: Senza sentimento oscuro Palermo: 2000.
- VITALI, C. Recensioni, Il saggiautore musicale, iv (1997), 383–97.
- VITALI, Carlo, a cura di. Carlo Broschi. Farinelli. La solitudine amica, Lettere al conte Sicinio Pepoli. Prefazione e collaborazione di Francesca Boris, con una nota di Roberto Pagano, Palermo: Sellerio, 2000.
- TORRIONE, Margarita, a cura di. Cronica festiva de dos reinados em la Gaceta de Madrid: 1746-1759, Paris Editions Ophris, 1998.

#### **4 – Caetano Majorano**

**(Caffarelli)** 12/04/1710 – Bitonto

(Bari) 31/07/1783 - Nápoles

Sabemos que o pai, um fazendeiro que levava uma vida miserável, permitiu que um certo músico, mestre de capela, chamado Caffaro, que seu filho fosse castrado e iniciasse a carreira de cantor. A castração ocorreu em Norcia.

Após a operação, Caffaro levou o menino para sua casa e deu-lhe aulas para que aprendesse a ler e escrever; entretanto, ensinou-lhe os elementos da música, para depois o enviar a Nápoles para estudar em Porpora. Caetano, em agradecimento ao patrono, quis levar o apelido de Caffarelli, com o qual entrou para a história. O estudo, que durou cinco anos, foi metuculoso e árduo, mas Caffarelli saiu cheio de talento.

Assim começou a carreira de sucesso de Caffarelli. Sua voz incomparável, pela extensão, pela potência e pela graça, manejada por uma agilidade de uma perfeição nunca vista, abriu as portas dos principais teatros da Itália e da Europa, onde sempre recebeu muitos aplausos do público e o apreço dos principais críticos da época. Tanto é assim que nenhum cantor antes dele havia conseguido um cachê exorbitante como o que obteve quando em 1740 voltou a Veneza com um salário de oitocentas zecchini e a soma de setecentas zecchini por três meses de apresentações. Só Farinelli, de quem Porpora era mestre, tal como o era para Caffarelli, podia gabar-se de uma voz comparável à de Caffarelli, tanto pela doçura como pela extensão.

A estas qualidades indiscutíveis corresponde um carácter nada dócil e conciliador, pois a sua principal característica era a arrogância, aliada a uma atitude caprichosa, egocêntrica e soberba. Então, com seus colegas, ele era despótico e colocava em prática todos os meios para impedi-los, podendo até zombar deles enquanto eles estavam ocupados cantando no palco. Compositores e empresários tiveram muito trabalho para garantir seu noivado. Chegou a espancar um jovem castrado até durante uma missa cantada. Talvez esta sua atitude tenha influenciado, embora já fosse tempo de uma mudança radical, para o declínio das figuras dos cantores castrati, substituídos nos teatros por cantoras.



A voz de Caffarelli era *mezzosoprano* agudo. A bússola nas duas partes que Händel escreveu para ele vai de si a lá. Para muitos juízes ele era inferior apenas a Farinelli, e para outros superiores a ele. Segundo Burney: "Porpora, que o odiava por sua insolência, costumava dizer que ele era o maior cantor que a Itália já produziu".

Grimm relatou de Paris: "Seria difícil dar uma ideia do grau de perfeição a que este cantor trouxe sua arte. Todo o encanto e amor que podem constituir a ideia de uma voz angelical, e que formam o caráter de sua voz, somados à mais refinada execução, e a uma surpreendente facilidade e precisão, exercem um feitiço sobre os sentidos e sobre o coração, ao qual mesmo o menos sensível à música acharia difícil resistir".

DEAN, W. Gaetano Majorano (Caffarelli). O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

FAUSTINI-FASINI, E. Gli estrelas Bel cantonapolitanomaio: Gaetano Majorano chamado "Calfarelli". NA:xv 1938. 121–8, 157–70, 258–70.

MAIORANO, Gaetano (Caffarelli). Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p.124

HERIOT, A. The Castrati in Opera, Londres, 1956.

ROSSELLI, J. Os Castrati como Grupo Profissional e Fenômeno Social, 1550-1830 (Acta Musicologica) LX1988, pp. 143-179.

## 5 – Egidio Giuseppe Antonio Albanese

?/1729 – Albano da Lucânia (Potenza)

?/1800 – ?

Sua biografia é escassa. Sabe-se que estudou em Nápoles e depois se mudou para Paris, onde passou a se chamar Antonio Albanese, cantor. E justamente como cantor castrado passou a fazer parte da Capela do Rei; ele também cantou nos concertos espirituais realizados de 1752 a 1762 nas *Tulherias*, suntuoso jardim francês, em Paris. Castrato francês e compositor de origem italiana. Educado em Nápoles, foi para Paris em 1747 e logo encontrou emprego na capela real de Luís XV. Esteve musicalmente ligado ao Rei durante cerca de trinta anos. Ele também foi contratado como compositor e produziu árias e romances. No entanto, seu maior esforço foi em

musicar *Les Tendres Souhairs*, poema de Charles-Henri Ribouté, que levou ao palco na segunda metade do século XVIII. Alguns críticos levantaram algumas dúvidas sobre a autoria desta obra, que gostariam que fosse de Pergolesi.

Grove Música Online. ALBANIANO [Albanèse, Albanese], (Egide-Joseph-Ignace-) Antoine.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00414>

LANGEVIN K. Egidio Giuseppe Antonio Albanese. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.



## 6 – Vito Giuseppe Millico (chamado O Moscovita)

19/01/1737 – Terlizzi (Bari)

10/02/1802 - Nápoles

Um editor do Almanaque do Teatro de Viena, contemporâneo de nosso cantor, escreveu que Giuseppe Millico estava entre os cantores mais importantes de seu tempo, que não costumava alcançar fama com base na busca do efeito de notas altas e na velocidade da execução, mas na interioridade e robustez do som, como que sabe dar expressividade e sentimento à canção.

Além disso, a esse respeito, não podemos ignorar o que disse o próprio Stendhal, grande conhecedor e conhecedor de ópera, quando, citando alguns dos maiores cantores, coloca Millico em primeiro lugar, antes de seu professor de canto Giuseppe Aprile e antes do famoso Farinelli.

Giuseppe Millico chegou a Nápoles vindo da Puglia em 1744, quando, com apenas sete anos, foi enviado para o Conservatório. Não é unanimidade a indicação do mês de estreia como cantor nem da função desempenhada. De fato, segundo alguns, sua estreia ocorreu em fevereiro de 1757, no papel de Sibari, no *Creso* de Jommelli; para outros, em janeiro e no papel de Osmino na estreia de *Suleiman* por Pasquale Errichelli. O nome "O moscovita" foi dado a ele porque entre 1758 e 1765 Millico estava a serviço da Corte Imperial Russa em São Petersburgo. O retorno à Itália ocorreu por volta do ano de 1768, pois após esta data o encontramos em Palermo e Parma. Encontrando o favor de Christoph Willibald Gluck<sup>35</sup>, ele colaborou com o compositor, seguindo-o para Viena, e tornando-se o principal arquiteto da reforma Gluckiana.<sup>36</sup> Em 1772 esteve em Milão durante o Carnaval, fazendo o papel de Rinaldo, em *Armida* de Antonio Sacchini, compositor florentino da escola napolitana, com quem, no ano seguinte, chega a Londres para interpretar os papéis principais nas suas óperas: *Il Cid* e *Temerlano* e posteriormente (no ano seguinte) *Il Perseo* e *la Netteti*. Em 1774 esteve em Paris, depois na Alemanha e, por volta de 1775, no Teatro San Benedetto de Veneza. No mesmo ano cantou no Teatro La Pérgola de Florença; no dia 26 de dezembro teve a oportunidade de abrir a temporada de Carnaval no Teatro Régio Ducale de Milão. Regressou a Florença, depois esteve em Roma onde, a 29 de dezembro de 1776, foi substituído pelo seu colega Francesco Roncaglia no *Ifigênia* por Giuseppe Conti, porque o primeiro não teve sucesso. Regressou definitivamente a Nápoles em 1780, tendo encerrado a carreira teatral aos 43 anos, ainda jovem, com apenas 23 anos de atividade. Na cidade napolitana foi nomeado músico soprano da Real Capela e finalmente, em

---

<sup>35</sup> GLUCK, Christoph Willibald Ritter von (1714-1787). Compositor boêmio-alemão. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 295.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 295-296. Que começou com a ópera *Orfeo ed Euridice* de 1762, com música de Gluck, libreto de Ranieri de' Calzabigi e coreografia de Gasparo Angiolini.



1786, professor de canto das princesas imperiais. Millico compôs várias cantatas e, sobretudo, numerosas árias, canções e duetos, muitas vezes com acompanhamento de harpa. O fato de muitas dessas obras terem sido publicadas individualmente e em coleções, juntamente com a extraordinária circulação manuscrita de composições vocais e instrumentais menores, consideradas obras tardias, é testemunho de sua popularidade e da reputação de Millico como cantor, compositor e professor. Ele também foi professor de Lady Emma Hamilton, esposa do embaixador inglês do Reino de Nápoles, William Hamilton. Neste período Millico iniciou a sua atividade como compositor de óperas, cantatas, árias, canções e duetos. Ele ficou cego em 1797 e com sua morte deixou uma grande fortuna para sua família.

BRANDENBURG, I. Vito Giuseppe Millico: Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert. Salzburgo. Diss., U.: 1995.

CARUSELLI, Salvatore (editor). Grande enciclopédia de música de ópera. Roma: Longanesi & C. Periodici SpA III, ad nomen, p. 828.

CROLL G., BRANDENBURG I. Vito Giuseppe Millico (O Moscovita). O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

JOVEM, Alfredo. *Millico Vito Giuseppe*, no Centro Studi Baresi ( <http://www.centrostudibaresi.it>)

CAPRIOLI, GRASSO, Leonella. *Millico, Vito Giuseppe (conhecido como o moscovita)*, em Dicionário Biográfico de italianos, Instituto de Roma da Enciclopédia Italiana, 2010, volume 74.

STENDHAL. *Vida de Rossini*, Florença, Passigli Editori, 1998.



## 7 - Gioacchino Conti (Gizziello)

28/02/1714 – Roma

25/10/1761 – Roma

A sua técnica de canto assentava mais na expressão e interpretação linear, sem excessos, do que no colorido, recusando resolutamente o virtuosismo extremo, ainda que o possuísse de forma excelente. A sua posição como sopranista era, para a época, das mais aguçadas, tanto que Georg Friedrich Händel repetidamente o leva a tocar em C5. Sua jornada musical começou em Nápoles com Domenico Gizzi, de quem tirou o apelido de "Gizziello". Entre as fontes históricas não há acordo sobre a data de seu surgimento. Ele certamente estreou muito jovem, por volta dos dezesseis anos. Quem quer (a estreia) em 4 de fevereiro de 1730 no Teatro delle Dame em Roma, no *Artaserse*, música de Leonardo Vinci e libreto de Metastasio; que, em vez disso, faz sua estreia real em 1731 em Nápoles no *Didone Abbandonata* e no *Artaserse* de Vinci. Na ocasião teria recebido até aplausos de Caffarelli, que lhe teria gritado "*Bravo, ottimo Gizziello, é Caffarelli quem te fala*", seguindo o que Francesco Florimo relata em seu trabalho *Nota histórica sobre a história da Música de Nápoles*, desde 1869, ainda que este fato seja considerado por muitos como uma lenda.

Sua carreira, portanto, começou sob os melhores auspícios e sob a bandeira de grandes sucessos, tanto na Itália quanto no exterior. Em Londres, colaborou frutuosamente com Händel. Depois foi a vez de Lisboa, em 1743 e Madrid, em 1749; depois regressou a Lisboa, onde permaneceu entre 1752 e 1755, com um contrato muito vantajoso, tendo conquistado a simpatia e admiração do recém-eleito D. José I. O terrível terremoto que atingiu Lisboa em 1755 e destruiu metade da cidade deixou-o milagrosamente ileso, mas tão impressionado com o acontecimento que decidiu terminar, ou interromper, a carreira teatral para se retirar para um convento. Porém, em 1758 o encontramos em Roma, envolvido em atividades teatrais, embora sofrendo de graves problemas de saúde. No ano seguinte, porém, decidiu se aposentar definitivamente do teatro e passou os últimos dois anos de sua vida em sua cidade natal.

Gizziello foi um dos maiores cantores do século XVIII. Ele era um soprano excepcionalmente alto, com um alcance de pelo menos duas oitavas (C' a C''') e o único castrato para quem Händel escreveu um C superior. As quatro partes que Händel compôs para ele indicam brilho, flexibilidade e capacidades incomuns de expressão patética e graciosa. Temperamentalmente, Conti era a antítese de Caffarelli, sendo tão gentil enquanto este era autoritário.



CARUSELLI, Salvatore (editor). *Grande enciclopédia de música de ópera*, Longanesi & Periodici SpA Roma ad nomen.1980.

LISENA, Conrado. *Conti, Gioacchino*, no Dicionário Biográfico de italianos, Volume 28, 1983, em Treccani.

TOMASELA, Xavier. *Le chant des songes*, Persée, Aix-en-Provence. 2010.

WINTON, Dean. Gioacchino Conti (Gizziello). O Dicionário New Grove de Música e Músicos



## 2.8 Norte da Itália

Para o norte da Itália, a impressão sobre a frequência de crianças iniciadas no mundo dos cantores castrati aparece de forma diametralmente oposta às hipóteses formuladas para o Sul, sem, no entanto, ter sido feita previamente qualquer verificação objetiva. Em resumo, pode-se dizer, após constatada a quantidade de crianças emasculadas no sul da Itália ao longo dos dois séculos examinados, ou seja, os séculos XVII e XVIII, que no norte da península, mais rico, ou melhor dizendo, menos pobre do que na parte geográfica oposta, nenhuma criança havia sido iniciada na atividade de canto que envolvia a castração.

Antes de elencar aqui também os nomes, convém enquadrar as regiões do norte da Itália do ponto de vista histórico, político e econômico, considerando o território a ser examinado, grosso modo, aquele situado no norte da Toscana e nas Marcas. Portanto: Piemonte, Lombardia, as Três Venezas, Ligúria e Emilia Romagna; e, claro, os pequenos estados, os ducados e assim por diante que durante o período em questão surgiram e desapareceram, engolfados pelas grandes potências.

A Espanha do século XVII teve, diretamente ou indiretamente, de exercer seu domínio sobre a maioria da Itália. Além do Sul, já discutido anteriormente, a Península Ibérica estava diretamente presente no Ducado de Milão, enquanto o Ducado de Savoia se mantinha equidistante entre a França e a Espanha, cuidando para salvaguardar a sua independência. Em vez disso, a República de Veneza era independente. Em Veneza a economia não estagnou porque os vários comércios nas rotas orientais continuaram a trazer riqueza e bem-estar à cidade e ao seu território. Na zona do Veneto, sobretudo ao longo de todo o sopé, era muito florescente a indústria da lã, que produzia tecidos de lã de excelente qualidade, numa tradição que tinha as suas raízes no tempo de Roma, quando Pádua fornecia o exército da *Urbe* (cidade). Nos séculos XVII e XVIII, navios carregados com roupas de lã rumavam em grande número para o comércio oriental, para o continente veneziano ou para territórios vizinhos.<sup>37</sup>

As consequências da Guerra dos Trinta Anos, entre a França e a Áustria, trouxeram consequências catastróficas, principalmente no norte da Itália.<sup>38</sup> Como no Sul, a Lombardia

---

<sup>37</sup> MELCHIORI, Luigi. *A arte da lã no Pedemonte Veneto*, Novas Artes Gráficas de Roncade, TV, por conta da Morganti Editore, 1994.

<sup>38</sup> MONTANELLI, Indro. GERVASO, Roberto. *História da Itália Vol. 5, Itália do século XVII. 1600-1700*, BUR, Rizzoli. 2010.



também sofria com a pesada carga tributária imposta pela Espanha, para compensar os enormes gastos de guerra. Houve, então, para dar força a esta situação negativa, a peste de 1630 que assolou a economia. Outro fator negativo, para toda a Itália, mas particularmente sentido pela economia do Norte, coincidiu com a diminuição da importância do Mediterrâneo, estando os principais portos industriais europeus orientados, para o seu desenvolvimento, para as rotas atlânticas.<sup>39</sup> Veneza sofreu muito com esta mudança marítima que, ao longo do tempo, desenvolveu o seu próprio tráfego comercial através do Adriático e do Mediterrâneo. No entanto, o maior prejuízo foi sofrido pelo Sul, onde persistiu uma estagnação econômica crônica, enquanto as regiões do Norte puderam contar, ao longo do tempo, com um relativo desenvolvimento, beneficiando da influência do desenvolvimento em curso no Norte da Europa.

Depois de 1714, a Espanha foi sucedida pela Áustria: Milão, Mântua, o Reino de Nápoles, o Estado das Guarnições (situado na Toscana e confinado a um pequeno território que ainda controlava as terras e mares do Tirreno, influenciando a geopolítica da Itália Central).<sup>40</sup> O período de paz, que se seguiu a 1748, permitiu à Itália recuperar a demografia e desenvolver as reformas e a economia da Lombardia, enquanto a República de Veneza continuou a apoiar a sua economia, ajudando a agricultura, incentivando os artesãos e os negócios de lã, garantindo assim aos seus cidadãos uma vida digna. A Áustria, que sucedeu a Espanha, trouxe grandes inovações que marcaram o início de uma nova vida para as populações: as cidades voltaram a crescer demográfica e economicamente com a retomada das atividades produtivas e comerciais, também consequência de uma reorganização do governo e administração segundo o modelo austríaco.

Até o campo experimentou um novo fermento devido a um cultivo mais apurado e racional. Piemonte, firmemente governado pelos Savoia, consolidou-se e manteve-se fora da influência estrangeira, com movimentos diplomáticos hábeis. Em 1720 (com a paz de Haia), cedeu a Sicília e obteve a Sardenha, dando assim vida ao Reino da Sardenha.

Sob a Áustria, a Lombardia experimentou um rápido progresso econômico e social, tornando-se, no que diz respeito às reformas, a região da Itália na vanguarda. Foram estimulados: agricultura, comércio, pecuária. Além disso, a reforma tributária impôs o pagamento de impostos também à nobreza e ao clero. Em conclusão, entre 1740 e 1790, a província lombarda experimentou um período de prosperidade e esplendor no século XVIII.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> MONTANELLI, Indro. GERVASO, Roberto. História da Itália, Vol.6, Itália do século XVIII 1700-1789, BUR 2010.



Chegamos ao ponto central, porque parece que numa zona onde, afinal de contas, as condições econômicas eram, se não muito prósperas, pelo menos não desastrosas, os cantores castrati não tinham como proliferar, dada a hipótese de que, na época, havia sido a pobreza a mola propulsora para encorajar, para a maioria, a escolha de seguir essa carreira. Em vez disso, no Norte "rico" tantas crianças enviadas para castração quanto no Sul, como pode ser visto na lista a seguir.

---

<sup>41</sup> Ibidem.



## 2.9. Lista de castrati do norte da Itália

### 1 - Pier Francesco Tosi

?/1654 – Cesena (Forlì)

?/07/1732 – Faenza (Ravenna)

Não se sabe muito sobre seus estudos; sabe-se que seu pai Giuseppe Felice o apresentou à música. Nem mesmo de sua estreia e de seus primeiros passos artísticos há informações certas.

Vários autores propuseram datas que mais tarde se revelaram infundadas. No entanto, ele é conhecido como um célebre castrato virtuoso e como professor de canto. O *Gazeta of London* de 3 de abril e 20 de outubro de 1693 publicou anúncios de shows de Tosi para essas datas.

Sabe-se que, após esse período, Tosi permaneceu em Londres quase permanentemente. Ele interrompeu sua estada em 1705 para ir para Viena como compositor. Em 1723 foi então a Bolonha imprimir o seu livro sobre a arte de cantar, para regressar a Londres em 1724, bem recebido pela nobreza inglesa pela qual era tido em grande consideração. Até Lorde Peterborough deu a ele um presente de acomodação localizada em seu palácio. Outro ponto polêmico de sua biografia diz respeito ao período em que se dedicou à composição, que teria começado quando Tosi perdeu a voz, compondo cantatas sublimes. Permanece famosa sua obra didática sobre o canto, publicada justamente em Bolonha em 1723 pela tipografia Lelio della Volpe, intitulada *Opinione de'cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, obra posteriormente traduzida para o inglês e depois para o alemão (1757) em que aborda os princípios da escola de canto italiana com clareza e observação aguçada. O compositor e historiador musical inglês Charles Burney expressou opiniões favoráveis a esta obra, com muitos elogios, enquanto o musicólogo John Hawkins não poupou críticas a Tosi. Embora Tosi reivindicasse uma certa originalidade, seu tratado codificou os ensinamentos do passado e foi retomado por escritores posteriores. Para ele, a ópera era apenas um dos três tipos de canto (juntamente com o canto religioso e o canto de câmara) que os alunos tinham de dominar. Eles deveriam praticar escalas (não temperadas), mesclar registros de peito e cabeça e se esforçar para realizações completas em música, atuação e educação. Isso causou controvérsia a favor do páteos expressivo e contra a execução de novos estilos, mas Tosi evitou identificar alguns cantores eminentes com o "velho" ou o "novo"; compartilhava um compromisso geral pelo qual cantores e compositores presidiam o desenvolvimento de tendências e gostos musicais que eram rejeitados na teoria tanto quanto perseguidos na prática".



De fato, seu livro tem muito a dizer sobre a ornamentação, que segundo ele deveria ser elaborada pelo cantor e não escrita; é informativo sobre a prática da atuação barroca.

**2 - Antonio Maria  
Bernacchi** 23/06/1685 –  
Bolonha 16/03/1756 –  
Bolonha

Já quando entrou em cena obteve grande consideração e um efeito tão extraordinário que lhe valeu o título de *rei dos cantores*. Sem dúvida isso se deveu aos longos anos de estudo passados sob a direção de Francesco Antonio Pistocchi (1659-1726), conhecido como Pistocchino (castrato), que cuidou de sua voz de contralto com exercícios insistentes e estudo constante, do fraseado e da emissão do som. Foi um inovador no estilo de canto dos castrati da época, introduzindo aquela característica chamada pelos franceses de *roulades*, ou seja, trinados, imitando as possibilidades da música instrumental. Essa inovação foi um sucesso extraordinário e serviu para abrir uma nova era para os cantores castrati, uma nova e aclamada forma de se apresentar em público. Praticamente nada fez além de trazer à luz, talvez acentuando seus efeitos, o estilo dos castrati do século anterior. Esta mudança no estilo de Bernacchi ocorreu entre 1709 e 1716, após ter exposto em Veneza, depois em Bolonha, Parma e em 1716 em Londres, a convite de Händel. Após a experiência de Londres, passou a servir, primeiro ao eleitor da Baviera e posteriormente ao imperador. Retornou temporariamente à Itália para se apresentar em Turim nos anos de 1726 e 1727. Foi nessa ocasião que em Bolonha teve um encontro com Carlo Broschi, Farinelli. Este último começou por lhe pedir aulas, depois cantaram juntos. Por volta do ano de 1736, Bernacchi, que voltou definitivamente à sua terra natal, fundou uma escola de canto, visando difundir seu novo estilo; vários virtuosos surgiram de sua escola de canto, entre os quais se destacam Guarducci, o maestro Mancini e o tenor Raaf. Membro da Academia Filarmônica de Bolonha desde 1722, tornou-se seu diretor em 1748, dirigindo os concertos que se apresentavam na igreja de S. Giovanni a Monte. O alcance da voz de Bernacchi era ligeiramente mais alto que o de Senesino.

As duas partes que Händel compôs para Bernacchi - Lotario e Arsace (Partenope) - têm uma extensão de A a F". Embora seus dons musicais naturais não fossem excepcionais, ele era conhecido pelo virtuosismo técnico, especialmente em ornamentos e cadências.

Como já destacado, ele também teve fortes críticas em relação ao seu novo estilo, pois segundo alguns havia colocado a expressão em segundo plano para destacar a habilidade em passagens difíceis. Esse julgamento foi expresso tanto por Martinelli em seu dicionário de



anedotas quanto pelo conde Algarotti. Foi acusado, entre outros, por Martinelli e Algarotti de sacrificar a expressão à execução e de adotar um estilo instrumental. Farinelli estudou brevemente sob sua orientação em 1727.

De acordo com Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de la musique*), o próprio Bernacchi lamentou sua inovação, ouvindo um antigo aluno seu, e exclamou “Ah! *Miserável eu sou! Eu te ensinei a cantar e você quer tocar*”.

ANZANI, Valentina. Doutora em Artes Visuais, Cênicas e Midiáticas. Alma Mater Studiorum Universidade de Bolonha 2018.

BERNACCHI, Antonio Maria. Reconhecido pela sua técnica virtuosística, fundou uma escola de canto em Bolonha. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley.

Londres: Macmillan, 1988. p. 80

Dean, W. Antonio Maria Bernacchi. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

DEAN, W. e KNAPP, Óperas de JM Händel 1704–1726. Oxford: 1987, rev. 1995.

DELLA CORTE, A. e GATTI, GM Dicionário de música. Antonio Bernacchi. Turim: Paravia &C. 1956.



### 3 - Valentino Urbani (conhecido como Valentini)

?/?/1690 – Udine

?/?/1722 – ?

Apreciado mais como excelente ator do que por sua voz, cujo poder era limitado. Encontrou em Händel um colaborador que no século XVIII queria que ele interpretasse suas obras. Em Londres, ele foi o primeiro cantor castrato a se apresentar regularmente, fazendo sua estreia lá no teatro Drury Lane já em 1707, dando a estreia de Thomyris, no *Queen of Scythia*, de Johann Cristoph Pepusch. Todos os anos se apresentava em um concerto beneficente, sempre em Londres, depois em diferentes pastiches, onde cantava parte em italiano e parte em inglês. Em 1711 ainda o encontramos em Londres, no *Rinaldo* de Händel, em *Il Pastor Fido* em 1712 e depois, em 1713, em *Teseo*. Infelizmente, já naqueles anos sua voz dava sinais de declínio. No entanto, mais tarde cantou em Veneza, Parma, Roma, Bolonha e Gênova. Suas últimas aparições ocorreram em 1722 em Hamburgo. As partes de Valentini em Händel foram limitadas (de A a E") e não são dignas de nota por inspiração ou virtuosismo; mas suas habilidades pareciam estar diminuindo. Burney aprendeu "com aqueles que frequentavam as óperas nessa época" que "sua voz era fraca e seu jogo moderado", mas sua atuação era tão boa que, nas palavras de Cibber, "seus ouvintes suportaram o absurdo de ter cantado o papel de Turnus em Camilla, tudo em italiano, enquanto todos os outros personagens foram cantados e representados em inglês".

DEAN, W. Valentino Urbani (Valentini). The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, Winton. Valentini [Urbani, Valentino]. O Dicionário New Grove de Música e Músicos. eds. S. Sadie e J. Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28826>

STRUM KENNY, Shirley. British Theatre and the Other arts, 1660-1800, Cranbury: New Jersey, Associated University Press.



#### 4 - Giuseppe Santarelli

?/?/1710 – Forlì

?/?/1790 – Roma

Desconhecemos o percurso da sua formação musical. Claro que estudou teoria musical, canto e composição. Entrou ainda jovem no mosteiro da Ordem de Santo Agostinho, sendo mais tarde ordenado sacerdote. A sua atividade artística começou primeiro, nos anos quarenta, em Veneza, em 1749 foi certamente cantor na Pontifícia Capela Musical Sistina, da qual, em 1770, foi nomeado diretor. Em 1761 publicou um ensaio no qual tratava da organização da própria Capela Sistina, ensaio com um título obsequioso e altissonante como se exigia na época *“Informazione del cantore Fra’ Giuseppe Santarelli Cappellano d’onore dell’Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Alessandro Albani come Ministro Plenipotenziario delle Loro MM. Imp. e Reali presso la S. Sede. In risposta ad un biglietto di esso Eminentissimo.”* (*“Informações do cantor Fra’ Giuseppe Santarelli Capelão de honra do Mais Eminente e Reverendíssimo Cardeal Alessandro Albani como Ministro Plenipotenciário de seus MMs. Imp. e Real na Santa Sé. Em resposta a uma nota de Vossa Eminência”*). Dedicou-se proveitosamente à composição de obras corais, quando, em 1770, Charles Burney fez uma viagem à Itália, Santarelli teve um encontro com ele, despertando excelente impressão no historiador por suas qualidades musicais, tanto que entre os britânicos e o artista estabeleceu uma amizade duradoura. Santarelli, naquele período, facilitou o acesso de Burney ao Pontifício Arquivo Musical, favorecendo assim a elaboração de seus livros de história da música de 1771 e 1776.

LICHTENTHAL, P. Dicionário e Bibliografia de Música, Antonio Fontana, Milão 1829, vol II p. 189  
 SANTARELLI, Giuseppe. 400 lettres de musiciens: au Musée royal de Mariemont: por Malou Haine, Musée de Mariemont, 1995.



## 5 – Antonio Uberti (conhecido como Porporino)

?/?/1719 – Verona

20/01/1783 – Berlim

Meio italiano e meio alemão, como filho de uma prostituta italiana e de um soldado alemão chamado Daniel Hubert, daí o sobrenome do cantor transformado em Uberti. Louis Schneider, em *"História da Ópera e da Royal Opera House em Berlim"*, refere um acidente de que foi vítima "Porporino", na sequência de um salto infeliz. Devido ao ferimento sofrido, continua Schneider, foi necessário submeter Antonio Uberti à castração. É provável que ele tenha sido castrado à força pela sua bela voz. Aos treze anos iniciou-se no estudo da música e do canto no Conservatório Santo Onofrio de Nápoles, sob a orientação de Nicolò Porpora, que lhe deu uma preparação rigorosa e uma sólida formação vocal. A alcunha de Porporino deriva precisamente do fato de ter sido aluno de Porpora. Em 1740 foi chamado por Frederico o Grande à sua corte, dados os sucessos obtidos em muitos teatros italianos e principalmente em cidades como Roma, Messina e Palermo.

Sempre segundo as palavras do referido Schneider, ficamos sabendo que Porporino *"Tinha uma bela voz cheia, cantava muito bem e sua principal força estava na nobre leitura do Adágio, ao qual chegava também um talento inusitado para a representação, no qual distinguiu-se favoravelmente de outros colegas"*.

Breve biografia storica a UB Trier <http://ub-dok.uni-trier.de/argens/pic/pers/Porporino.php>.



## 6 – Caetano Guadagni

?/?/1729 – Lodi (Milão)

?/?/1792 – Pádua

Sabemos que iniciou sua carreira em 1747 no Parma como contralto. Apresentou-se então em muitas cidades da Itália, mas também muito na Europa, pisando nos palcos dos teatros de várias cidades, onde sempre foi apreciado. Ele foi para Londres com uma companhia de "burleta" (pequena representação farsesca, típica da escola napolitana). Seu período londrino abrange o período entre 1746 e 1762. A ocasião foi propícia para Guadagni, pois conheceu Händel, de quem interpretou os papéis já escritos para Cibber (Susana Maria, meio-soprano inglesa e atriz 1685 -1756) em *Messias* e *Sansão*. Guadagni foi o cantor castrado que mais fascinou Händel, que admirou e apreciou sua abordagem inteligente para o papel; apreciou a sua simplicidade na expressão da sua arte e não menos a sua atitude modesta para com os autores, qualidade raríssima nos cantores da época. Ele era um caso raro de um castrado que também era bonito em feições, além de inteligente.

Mais tarde esteve em Dublin, nos anos 1751-52, e posteriormente em Paris em 1754 e em Versalhes, para depois seguir, no ano seguinte, para Lisboa, onde pôde aperfeiçoar-se sob a orientação de Gizziello, ou Gioacchino Conti. Em 1757 voltou para a Itália, cantando em várias cidades, com grande sucesso. Grande sucesso, talvez o seu maior, obteve em Viena em 1762, quando interpretou Orfeu em *Orfeo ed Euridice*, de Gluck; e do mesmo autor, em 1765, foi protagonista em *Telêmaco*, obra escrita especialmente para ele. Com a partitura do *Orfeo*, onde encontramos a renovação decisiva, também baseada na simplicidade e na emoção contida, Guadagni, que não fez do virtuosismo o seu maior dom, destaca-se como o artífice daquela reforma que acabaria por fechar as portas do teatro para cantores castrati. Após voltar para Londres em 1769, decidiu retornar definitivamente à Itália, estabelecendo-se em Pádua. Ainda o encontramos em Verona, em Veneza nos anos 1772-76, para depois abandonar os palcos no ano seguinte para se comprometer exclusivamente como cantor na Basílica de Santo Antonio em Pádua. No final da carreira, a voz passou de contralto para soprano. Que em seus últimos anos Guadagni era um soprano também é confirmado por uma de suas árias italianas com uma extensão de Do a Sol" ('Pensa a serbarmi, o cara', de Pietro Metastasio, MS in I-Bc). Burney fez um julgamento abrangente de Guadagni tanto como ator quanto como cantor:

Como ator, ele não tinha igual em nenhum palco da Europa: sua figura era extraordinariamente elegante e nobre; seu rosto era cheio de beleza, inteligência e dignidade; e suas atitudes e gestos eram tão cheios de graça e propriedade que teriam sido excelentes estudos para uma estatuária. Mas, embora seu canto fosse perfeitamente delicado, lícido e refinado, sua voz parecia, a princípio, desapontar todos os ouvintes. A música que ele cantava era a mais simples que se possa imaginar; poucas notas, com pausas frequentes, e oportunidades de se desvincular do compositor e da banda era tudo o que ele queria.



E nessas efusões extemporâneas ele demonstrou o poder inerente da melodia separada da harmonia e não auxiliada nem mesmo por um acompanhamento uníssono.

CATTELAN, P. O outro Orfeo de Gaetano Guadagni: dos pastéis ao novo Orfeo de Bertoni. Prefácio aos facs. da partitura de Orfeo ed Euridice, de F. Bertoni, DMV, xxiii. Milão: 1989.

CATTELAN, P. A música da omnigena religio: academias musicais em Pádua na segunda metade do século XVIII. AcM, lix: 1987), 152–87.

CROLL, G. e BRANDENBURG, I. Gaetano Guadagni. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

GUADAGNI, (Cosme) Gaetano. O Dicionário New Grove de Música e Músicos. eds. S. Sadie e J.

Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11885>

GANHOS, Gaetano. Ao longo de sua carreira, sua voz transitou de contralto para soprano. O papel de Orfeu na ópera de Christoph Willibald Gluck, *Orfeu e Euridice* de 1762, foi escrito para ele. Ele foi elogiado tanto como ator quanto como cantor. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. P. 309.

Treccani.it - GUADAGNI, Gaetano. *Enciclopédia Online, Istituto da Enciclopédia Italiana*, URL.

## 7– Luigi Marchesi

08/08/1755 – Milão

14/12/1829 – Inzago (MI)

Artista de caráter turbulento e caprichoso, que não hesitava em atizar a rivalidade com os demais cantores e que sempre exigia a mesma acolhida quando entrava em cena, independentemente da pomposa e extravagante representação no cartaz.

Sua carreira começou cantando como sopranista no coro da catedral de Milão, após ter estudado canto em Bolonha. Entrou na cena teatral em 1774 em Roma, num papel feminino em *La serva padrona* de Pergolesi, sendo um sopranista puro. Após cantar em Turim em 1782, obtendo enorme sucesso, foi chamado à corte pelo rei da Sardenha, que lhe ofereceu um salário substancial e permissão para se apresentar no exterior durante nove meses por ano. Ele estava então em São Petersburgo, mas saiu às pressas devido ao clima excessivamente rigoroso. Ele então chegou a Viena e depois a Londres, onde alcançou enorme sucesso. Lord Mount Edgeumbe, cronista da época, faz uma descrição lisonjeira dele, citando sua boa aparência, figura bonita, porte gracioso; cita ainda a atuação expressiva, voz poderosa e abrangente; ele o descreve como insuperável nas cenas de violência e execução vigorosa; no entanto, ele apontou a falta da expressão doce de Pacchiarotti.

A sua recusa em cantar por ocasião da entrada de Napoleão Bonaparte em Milão, gesto que lhe valeu a admiração e as honras da população reservadas a um herói nacional. Um dos últimos



teatros frequentados por Marchesi foi o Teatro Nuovo em Trieste em 1801. No entanto, ele continuou a cantar até 1806, quando se aposentou em Inzago, onde possuía uma mansão.

Marchesi foi um dos maiores castrati de seu tempo. Medalhas com sua imagem foram cunhadas em três ocasiões e, com sua morte, o *Allgemeine Musikalische Zeitung* estimou que durante sua carreira ele ganhou mais de 1.500.000 francos, muitos dos quais doou a músicos carentes. Burney o achou "não apenas elegante e refinado em um grau incomum, mas muitas vezes grandioso e cheio de dignidade", embora mais tarde tenha criticado seu excessivo embelezamento dos recitativos. A avaliação de Pietro Verri (19 de fevereiro de 1780) é esclarecedora:

Sua voz é linda, sonora, igual em toda extensão... sua entonação é impecável e ele controla sua voz como quem controla um violino. Pode produzir um trinado claro que sobe seis ou sete tons sucessivamente sem interrupção. Sua voz sustenta e enche o teatro... ele é apaixonado, terno. Ele tem tudo, exceto, eu acho, aquele sentimento que pode tocar a alma.

Com seu alcance de sol a ré, Marchesi era conhecido como o castrato mais celebrado da ópera séria.

HANSELL, S. Luigi Marchesi. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

HERIOT, agosto. *Os Castrati na Ópera*, Londres 1956.

MACCAPANI, Aquiles. Confissões de um cantor emasculado. Gênova; Editora Frilli Brothers, 2009.

MARCHESI, Luigi. Um de cantores italianos mais famoso. *Grove Concise Dictionary of Music*.

Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 464.

RICE, J. Benedetto Frizzi sobre Cantores, Compositores e Ópera na Itália do final do século XVIII. *Educação musicais*, xxiii: 1994, 367–93.



### 2.9.1 Itália Central

Resta considerar a Itália central para verificar a quantidade de cantores castrati que iniciaram carreira artística em suas regiões. Entre os séculos XVII e XVIII, a Itália Central era composta pelo Grão-Ducado da Toscana, incluindo o Estado dos Presidi, e o Estado da Igreja, que foi reduzido no final do século XVIII, perdendo a Emilia-Romagna, que passou à República Cisalpina.

Se no Norte da Itália foi possível notar, durante o século XVIII, certo fermento de melhora no campo econômico e social, o Estado Pontifício continuou a manter o atraso econômico e institucional do século anterior, suportando graves problemas de subdesenvolvimento do povo em que a fome e a precariedade reinavam supremos. Diante de uma indústria e uma agricultura praticamente negligenciadas e, portanto, improdutivas, a partir de 1775 houve a tentativa esclarecida de Pio VI que, logo após sua eleição, implementou intervenções para remediar a situação estagnada, como a drenagem de parte dos pântanos pontinos. Além disso, o Papa conclui o Museu Pio-Clementino, suas intenções foram, no entanto, bloqueadas pela nobreza, quando iniciou a reforma tributária que, a princípio, parecia nascer sob bons auspícios. O que floresceu em Roma, apesar da persistência de sua crise econômica, uma cidade pacífica com uma vida ancorada como nos silêncios do tempo, foi a arte, em suas múltiplas formas. Tornou-se a capital da arte, uma cidade onde se reuniam escritores, poetas, pintores, escultores e negociantes de arte. Em todas as suas igrejas e capelas, públicas e privadas, realizavam-se concertos e peças sacras que exigiam grande número de cantores castrati. Para os castrati, as igrejas e capelas poderiam ser o trampolim para os diversos teatros que então surgiam na capital, na esteira das inovações trazidas pelo teatro italiano e pela nova moda barroca. Na capital inauguraram: o *Teatro Capranica*, em 1679 e o *Teatro Alibert*, inaugurado no início do século XVII. No século seguinte, o século XVIII, durante o qual ocorreu a abertura definitiva dos teatros ao público, foram concluídos e inaugurados: o *Teatro Valle*, em 1727, o *Teatro Argentina*, em 1732. Sabe-se que poderia haver nenhuma atriz feminina nos teatros, em que as partes de soprano eram cobertas por cantores castrati. Essa pode ter sido uma razão a mais, aliada à pobreza generalizada, que determinou o maior fluxo de crianças encaminhadas para a castração. E é precisamente nesta parte da Itália que se conta o maior número de cantores castrati.



## 2.9.2 Lista de castrati do Centro da Itália

**1– Loreto Vittori** 16/01/1600 –  
 Spoleto - (Perugia) 23/04/1670 –  
 Roma

Vittori foi um dos cantores romanos mais célebres de meados do século XVII e um dos primeiros de uma longa linhagem de ópera castrati. Nos escritos contemporâneos, seu nome foi frequentemente comparado, nem sempre a seu favor, com o de Pasqualini, que também foi castrado. Poeta - compositor - libretista, além de ser um dos primeiros castrati italianos. Em Roma (1617) foi aluno de Giovanni Bernardino Nanino e Francesco Soriano. A partir de 1622 foi cantor na Capela Sistina até o fim de seus dias. Uma de suas obras (*La Galatea*) foi apresentada no Palazzo Spinelli di Cariatí em Nápoles. Ele também compôs: o *Oratório de Santo Egidio*; os melodramas *Santa Irene e O Peregrino Constante*; *Diana Schernita*; *A Feira de Palestrina*; *As Solteironas*; *Diálogos Sagrados e Morais*; e o poema *A Troja Raptada*. Ele está enterrado em Roma, em Santa Maria sopra Minerva.

ANTOLINI, BM Trajetória de Loreto Vittori como cantor e compositor. *Music Studies*, vii: 1978, 141– 88.

ANTOLINI, BM Loreto Vitorio Músico Spolentino - *Cadernos de "Spoletium"* Academia Spolentina, 1984.

HAMMOND, F. Música e espetáculo na Roma barroca: patrocínio de Barberini sob Urbano VIII. New Haven: 1994.

WHENHAM, J. Loreto Vittori. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.



## 2 - Baldassarre Ferri

?/?/1610 – Marsciano - (Perúgia)

?/?/1680 – Perúgia

Ao morrer, tendo ficado muito rico, deixou todo o seu patrimônio para a fundação de uma instituição de caridade. Citado por Rousseau no Dicionário de Música com estas palavras:

Ele subiu e desceu em um só fôlego apenas duas oitavas completas, trinando continuamente em todas as notas da escala cromática com tal entonação que se de repente a nota correspondente à emitida por ele fosse tocada, seja em sustenido ou bemol, o acorde resultaria, com tal precisão, que surpreenderia o público.

- BAIOCCO, M. Su Baldassarre Ferri, cantor emasculado do século XVII. Diss., U. de Perugia: 1992–3.
- CILIBERTI, G. Baldassarre Ferri. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.
- SABATINI, Renato. *Música na Úmbria*, Morlaschi. 2016.



### 3 - Atto Melani

30/03/1626 –

Pistoia 01/04/1717

– Paris

Além de ser um cantor emasculado, ele era um escritor. Ele era um diplomata e espião do Reino da França. De 1647 a 1660 ele interpretou várias óperas e desempenhou vários papéis com grande sucesso: Aramene em *Xerxès*, *la finta pazza* de Francesco Cavalli; de Francesco Sacrati, o papel de *Vittora* e Orfeu em *Orfeo*, de Luigi Rossi. Conhecido e logo elogiado por suas habilidades de canto, teve acesso à corte de Luís XIV da França. Por iniciativa do cardeal Mazarin foi iniciado na espionagem. Atto, nesta função, recebeu aprovação unânime, assim como na arte da música. Foi graças a este seu papel artístico que conseguiu roubar às várias cortes europeias os segredos para trazer de volta ou transmitir para França. Associou-se ao cardeal Giulio Rospigliosi em Roma; sua última aparição gravada como cantor ocorreu na Casa Rospigliosi em 1668. Fora isso, sua ocupação era a política eclesiástica. Ele até afirmou ser o principal responsável pela eleição de Rospigliosi ao papado como Clemente IX em 1667. Suas conexões com Rospigliosi sem dúvida levaram à mudança de 1667 de seus irmãos Jacopo e Alessandro para Roma, a nomeação deste último para S. Maria Maggiore e S. Luigi dei Francesi e o retorno de Atto às boas graças de Luís XIV. Ele voltou para a França em 1679 e lá permaneceu pelo resto de sua vida, engajado na política e na diplomacia. Por receber alguns benefícios, às vezes é chamado de "Abbate Melani".

NESTOLA, Bárbara. *Melani, Atto*, em *Dicionário Bibliográfico de Italianos*, LVIII, Instituto de Roma da Enciclopédia Italiana. 2009.

WEAVER, RL Atto Melani. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

WEAVER, RL Materiais para Biografias dos Irmãos Melani. RIM, xii: 1977, 252–95.

ZANETTI, R. Música italiana no século XVIII. np, 1978.



#### 4 – Giovanni Francesco Grossi (conhecido como Siface)

29/05/1653 – Igreja Uzanesa

(Pistoia) 12/02/1697 – Malalbergo

(Bolonha)

Ele se torna parte dos principais castrati do século XVII. Jovem, mudou-se para Roma para estudar canto. Borghese o recebeu em seu serviço de 1669 a 1673, quando em maio do mesmo ano ingressou como cantor em S. Giacomo degli Spagnoli. Após se mudar para a Capela Sistina, como soprano, renunciou dois anos depois para seguir uma carreira bem remunerada como cantor de ópera, como meio-soprano ou contralto. Isso foi determinado pelo grande sucesso obtido, em 1671, no *Scipione Africano* de Cavalli no teatro Tordinona, construído em 1670 a interesse da soberana Cristina da Suécia. A carreira de Siface continuou depois de 71, cheia de sucessos até 1687, quando a encerrou cantando em Londres, a convite da Rainha Maria Beatrice d'Este. Antes de morrer, subsidiou a construção do altar-mor da Catedral de Pescia. Entre 1688 e sua morte, Siface cantou em Modena, Nápoles, Parma e Bolonha. A doença parece ter interrompido sua carreira por volta de 1690, embora ele tenha aparecido mais tarde em Modena (1692), Milão (1692) e Reggio nell'Emilia (1696). Um caso indiscreto com um membro da família Marsili, do qual ele tolamente se gabava, levou à sua morte nas mãos de pistoleiros contratados pela família, enquanto Siface viajava entre Ferrara e Bolonha, onde se dedicava ao canto. O assassinato criou um grande escândalo e o duque de Modena processou implacavelmente os responsáveis. Sua voz foi lembrada por muito tempo na Inglaterra e no continente. Na tradução de Galliard de 1742 das Opiniões de Tosi, ele é descrito como "famoso além de todos os outros, pela beleza singular de sua voz".

CHIARELLI, Alessandra. O teatro e o colecionismo são encontrados nos libretos e em alguns documentos dos séculos XVII, XVIII e início do XIX. Quaderni Estensi I 2009. pp.. 195-196

DELLA LIBERA, Luca. Grossi, João Francisco. Dicionário biográfico de italianos vol. 59. 2002.

HERIOT, A. Os Castrati na Ópera. Londres: 1956/R, 129–35.

MORELLI, Arnaldo. Virtude no tribunal. Bernardo Pasquini (1637-1710), Lucca: LIM, 2016.

SIFACE. Seu nome artístico se deve ao personagem homônimo presente na ópera *Scipione l'Africano*, de Cavalli, de 1664. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 308.

TILMOUTH, M. BALDWIN, O. WILSON, T. Giovanni Francesco Grossi (Siface). New Grove Dictionary of Music.



**5 - Andrea Adami da Bolsena**

30/11/1663 – Bolsena (Viterbo)

22/07/1742 – Roma

O cardeal Pietro Ottoboni o tomou sob sua proteção e garantiu que em 1700 fosse nomeado regente do coro da Capela Pontifícia. Adami ocupou este cargo por quatorze anos, ou até 1714. Ele se destacou *principalmente entre os romanos* por seus talentos musicais, mas também era querido em virtude de seu caráter bom e prestativo. O cargo exercido na Capela Pontifícia o levou a escrever um conto intitulado “*Observações para regular o coro de cantores da Capela Pontifícia*”, no qual traça retratos efetivos dos cantores. A obra foi publicada em Roma em 1711. Este tratado é importante para a história da instituição musical pontifícia, para a cronologia dos cantores e para as inúmeras biografias dos principais cantores e compositores ligados à instituição vaticana, como Palestrina, Gregório Allegri e G. M. Nanino. Também é valioso para o catálogo do repertório executado, muitas vezes acompanhado pelas observações de Adami de interesse musical e estético (particularmente em relação à presença constante nas obras de Palestrina). Da mesma forma, em Roma, escreveu e publicou uma obra em quatro volumes sobre Bolsena intitulada “*História de Volseno*”.

CELANI, E. Os cantores da capela papal nos séculos XVI-XVII. RMI, xvi: 1909, 55-112, p. 69.

Dicionário Biográfico de italianos, vol 1.

ADAMI, Andrea. Roma. Instituto da Enciclopédia Italiana, 1960.

JANDER, O. e ROSTIROLLA, G. Andrea Adami da Bolsena. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.



## **6 - Francesco Bernardi (conhecido como Senesino)**

31/10/1686 – Siena

27/11/1759 – Siena

Sua voz magnífica era de contralto. Ele adotou o nome de Senesino porque nasceu em Siena, filho de um barbeiro. Já fazia parte do coro da catedral desde 1695, quando, em 1699, foi castrado com treze anos. Em 1708 cantou no teatro veneziano de San Cassiano na ópera "*Astarto*" de Tomaso Albinoni. Já tendo estreado naquela cidade em 1707. Posteriormente, ele ganhou fama em toda a Europa, ganhando somas consideráveis. Embora não possuísse excelentes atuações, eram os seus dotes vocais que se destacavam, "*pela voz de contralto potente, clara, uniforme e doce, com entonação perfeita e excelente vibrato... combinava uma figura imponente e majestosa*", como o compositor Johann Joachim Quantz disse sobre ele em 1719. Colaborou durante muito tempo com o compositor Georg Friedrich Händel, que em 1720 o contratou como *primeiro homem* da empresa dele. Nele Senesino estreou em novembro do mesmo ano no *Astarto* de Bononcini. Também em Londres, no ano seguinte, foi contratado como protagonista na estreia mundial de "*Il Floridante*" de Händel.

Mais tarde, ele interpretou outras obras de Händel: dezessete no total. No entanto, a sua relação com o compositor não foi das mais pacíficas, tanto que, em 1733, rompeu com ele ao mudar-se para a Ópera della Nobiltà, companhia rival da de Händel. Foi a partir daí que o Senesino e o soprano Farinelli se conheceram e no palco, na confusão de Artaxerxes, deram origem ao famoso episódio narrado pelo musicólogo Charles Burney.

A qualidade de Senesino como artista pode ser avaliada pela série de peças soberbas que Händel compôs para ele. Dos seus 20 papéis em óperas de Händel, 17 foram originais: Muzio Scevola, Floridante, Ottone, Guido em Flavio, Giulio Cesare, Andronicus em Tamerlano, Bertarido em Rodelinda, Luceius em Scipione e os papéis principais em Alessandro, Admeto, Ricardo Primeiro, Siroe, Tolomeo, Poro, Ézio, Sosarme e Orlando. Cantou também Radamisto, Arsace in Partenope e Rinaldo, com música anterior integrada ou transposta. Sua textura em Händel estava entre G e E" na melhor das hipóteses, mas E" aparece muito raramente, e muitas de suas partes, especialmente em seus últimos anos, não vão além de D", mas ele era igualmente conhecido pela brilhante e exigente coloratura nas árias heroicas e pela expressiva meia voz nas peças lentas. Talvez o melhor julgamento geral seja o de Quantz:



Ele tinha uma voz de contralto potente, clara, igual e doce, com entonação perfeita e excelente trepidação. Seu canto era magistral e sua elocução inigualável. Embora nunca sobrecarregasse os Adágios com muitos ornamentos, ele entregou as notas originais e essenciais com o máximo refinamento. Ele cantou os Alegros com grande fogo e marcou divisões rápidas, do peito, de maneira articulada e agradável. Seu rosto estava bem-adaptado ao palco e sua ação era natural e nobre. A essas qualidades ele combinou uma figura majestosa.

Retornando à Itália, após deixar a Inglaterra em 1736, continuou a se apresentar em vários teatros até 1740, onde interpretou seu último personagem em "*O Triunfo de Camilla*" de Nicola Porpora no Teatro San Carlo de Nápoles.

AVANÇADO, E. O inédito Senesino, em: Händel e os Castrati. Londres: Händel House Museum, 2006.

DEAN, W. Francesco Bernardi (Senesino). O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

MAZZEO, A. Os três 'Senesini': músicos e outros cantores castrati de Siena. Siena: 1979.

SENESINO, Bernardi Francesco. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 685.

## **7 - Giovanni Carestini (Cusanino)**

1704 ca – Filottrano (Ancona)

1760 ca – Filottrano

O pseudônimo deriva do fato de ter sido apadrinhado pela família Cusani de Milão, onde iniciou sua carreira em 1719. Esteve em Roma em 1721, chamado por Alessandro Scarlatti; ele se mudou para Viena em 1723 e posteriormente se envolveu nas obras de Hasse e Porpora em Nápoles, Veneza e novamente em Roma. De Munique mudou-se para Londres em 1733. Ele interpretou as obras de Händel *Arianna*, *Ariodante* e depois *Alcina*. O pôr do sol começou em 1740, com uma apresentação medíocre em Londres. Sua última apresentação em Nápoles foi desastrosa em 1758. Uma característica de Cusanino diz respeito à sua voz, pois sofreu uma clara mudança durante sua carreira. Na verdade, no início era baseado na textura soprano, bonita, clara e poderosa. Com o tempo, transformou-se em uma voz de contralto com nuances



refinadas e um tom profundo. Muitos críticos da época o tiveram em grande consideração, alguns afirmando que nunca tinham ouvido tal estilo de canto, outros elogiando seu virtuosismo, vindo claramente da escola de Antonio Maria Bernacchi, que foram comparados aos do próprio Farinelli; finalmente, houve quem admirasse e apreciasse a aparência fascinante. A princípio, Cusanino era "uma voz soprano poderosa e clara" (Burney), com uma extensão de Si à C"; mais tarde, ele teve "o contratenor mais completo, melhor e mais profundo que já foi ouvido". Os papéis de Händel para ele requerem uma extensão de duas oitavas, de Lá a Lá"; Demophoon de Hasse (1748) requer E para G". Sua reputação era enorme. Hasse observou: "Quem não ouviu Cusanino não conhece o estilo de canto mais perfeito"; Quantz acrescentou: "Ele tinha um virtuosismo extraordinário nas passagens brilhantes, que cantava em voz de peito, conforme os princípios da escola de Bernacchi e à maneira de Farinelli". Outros, incluindo Burney, comentaram sobre sua atuação soberba e seu perfil imponente e bonito.

CELLETTI, R. *Os cantores em Roma no século XVIII*, em B. Cagli (editado). *As musas galantes: música em Roma no século XVIII*, Roma: Instituto da Enciclopédia Italiana. 1985 (Biblioteca Internacional de Cultura, 15), pp.101-7

MAMY, S. *Les révisions pour Giovanni Carestini du rôle de Timante dans le Demofonte* de JA Hasse (Veneza, 1749), pp. 235-73 (Florença). 1994.

-MONSON, DE Giovanni Carestini (Cusanino). O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

## 8 - Giovanni Battista Mancini

01/01/1714 – Ascoli

Piceno 01/04/1800 – Viena

Em Nápoles, começou a estudar música e canto aos doze anos, com Leonardo Leo. Ele então mudou-se para Bolonha, continuando seus estudos sob a orientação do famoso A. M. Bernacchi; com o Padre Giovanni Battista Martini estudou composição e contraponto. A estreia deu-se em Munique, no Court Theatre em 1728, em *Porsenna* (de artista desconhecido). Posteriormente, sua carreira se estabeleceu na Itália. Ele sempre manteve contato com o padre Martini. Após ter pisado nos palcos dos teatros de Roma, Florença, Perugia e Lucca, mudou-se para o norte e atuou em Ferrara e outros teatros do norte, incluindo Veneza e Turim. Exímio professor,



dedicou-se a esta atividade com grande dedicação, tanto que conseguiu emprego como professor de canto da família imperial em Viena. Da correspondência com o padre Martini pode-se deduzir que Mancini teve contatos com o meio musical da Europa Central. Escreveu um tratado de canto, que concluiu em 1773 e o tornou internacionalmente conhecido, sendo considerado um marco na literatura cantada. O influente tratado de Mancini sobre canto: *Pensamentos e reflexões práticas sobre canto figurativo* (Viena, 1774; ampliado em 3/1777), foi em grande medida uma versão mais sistemática de *Opinioni de' cantori antica e moderni* (1723) de Pier Francesco Tosi; ambos os autores compartilhavam a crença na necessidade de os cantores passarem por um treinamento prolongado e desenvolverem sua própria ornamentação, uma vez que isso não poderia ser definitivamente escrito. Mas Mancini foi mais longe do que Tosi ao assumir a ausência de diferenças práticas entre o canto lírico e o canto de outros gêneros, e ao apoiar sem hesitação o culto da agilidade; ele próprio logo se envolveu em polêmica com Vincenzo Manfredini, que preferia o valor da expressão "do coração" à artificialidade dos trinados.

Tornou-se acadêmico filarmônico em Bolonha em 1774. Continuou a sua atividade na corte e sempre na corte concluiu o seu serviço e pôde ostentar o título de "professor de canto da corte reformado". Ele tinha uma anuidade.

BURNEY, Ch. *Jornada musical na Alemanha e Holanda (1773)* editado por E. Furbini, Torino 1986, pp.126,128.

CELLETTI, R. *História do bel canto*. Fiesole: 1983, 2/1986.

DURANTE, S. *A cantora, em Storia dell'opera italiana*, IV, Turim 1984, pp..378S., 390 s.

GARTNER, J. *Die Gesangschule GB Mancinis, em Der junge Haydn*, editado por V. Schwarz, Graz 1972, pp.141-146.

ROSSELLI, John. Mancini João Batista. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.



## 8- Giuseppe Manfredini

Depois de 1710 – Pistóia

Após 1780 – ?

Ele tinha vários irmãos (onze para ser exato) que, como ele, seguiram a carreira de músicos. O mais conhecido deles foi Vincenzo (1737-1799), mas nenhum deles foi castrado e compositor ao mesmo tempo que ele. Giuseppe, em 1750, com toda a probabilidade, foi para Londres. Embora o fato não esteja documentado, pode-se deduzir e presumir do acontecimento da publicação naquela cidade, em 1771, de seis árias compostas pelo próprio Giuseppe. Como membro da companhia de ópera de Giovanni Battista Locatelli. Ele estava em São Petersburgo por volta de 1758, com seu irmão Vincenzo.

Posteriormente tocou em Moscou, onde permaneceu, também como professor de música, até 1766. Anteriormente, estamos em 1757, ele se apresentou em Pádua, depois em Ferrara e depois em Veneza. Está documentado que, em 1769, voltando de São Petersburgo, ele conheceu a família Mozart em Salzburgo; enquanto Wolfgang Amadeus Mozart, então um jovem compositor de quatorze anos, teve um encontro com Giuseppe Manfredini em Bolonha em 1770.

CAPPELLINI, Francesco. *Quando Pistoia exportava... virtuosos. A atividade artística dos castrati na cidade de Pistoia*. Pistoia, ISRpt e Petite Paisance, 2006, ISBN 88-758-8001-b.

FANELLI, Jean Grundy. MANFREDINI, Francisco. Em *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blune, Ludwig Finsher ed. Kassel 2004, pp. 965-966.

HERMANN, Abert, W. A. Mozart, Cliff Eisen (ed), Steward Spenser (trad.), Yale University Press 2007, pp. 1515.



## 8 – Giovanni Manzuoli

1720 – Florença

1782 – ?

Sua carreira começou em Florença em 1731. Em Verona ele se apresentou em 1735; depois chegou a Nápoles, onde ficou até 1748. Foi contratado para participar dos espetáculos do Teatro San Carlo, construído em 1737. Em suas longas andanças visitou Madri, Parma, Lisboa, Viena, Londres. De 1755 a 1764 frequentou vários teatros em toda a Itália. Finalmente esteve em Milão, onde permaneceu de 1768 a 1771, onde deu seu último concerto. Ele morreu após onze anos. O historiador musical Charles Burney escreveu sobre ele: “*A voz de Manzuoli era a soprano mais poderosa e volumosa que já havia sido ouvida em nosso palco desde Farinelli, e seu canto era grandioso e cheio de dignidade. O aplauso que recebeu foi um trovão universal de aclamação*”. Em 1770, Wolfgang o encontrou novamente em Florença, onde Manzuoli havia se aposentado e se tornado cantor de câmara do Grão-Duque da Toscana em 1768, após três temporadas de sucesso na Itália (Verona, Turim, Veneza, Milão). Duas vezes ele saiu da aposentadoria: em janeiro de 1770 cantou a contragosto em Roma pela primeira vez desde a juventude e com uma demonstração de arrogância “como um verdadeiro castrato” (Mozart); em outubro de 1771 encerrou sua carreira pública em Milão com Ruggiero de Hasse e Ascânio de Mozart em Alba. Nunca um cantor cuja voz permitia feitos de virtuosismo, Manzuoli, agora contralto, manteve a sua “força e doçura nativas” (Burney) e excelente habilidade de atuação.

KUZMICK HANSELL, K. Giovanni Manzuoli. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.  
WOODFIELD, Ian. *Nova luz sobre a visita de Mozart a Londres: um concerto privado com Manzuoli*,  
Music and Letters. Vol. 76, n2 (maio de 1995) pp. 187-208.



## 9 - Silvio Giorgetti

27/07/1733 – San Benedetto del Tronto (Ascoli Piceno)

? 1802 – Munique

O caçula de seis filhos, Silvio foi emasculado e por isso foi apresentado ao estudo de música e canto com o maestro padre Nicola Vignola, da Capela Musical da Catedral de Ascoli Piceno. A primeira exposição pública aconteceu no palácio dos Condes Sgariglia, também em Ascoli Piceno. Isso provavelmente aconteceu no ano de 1747, portanto quando ele tinha 14 anos. O jovem cantor estava envolvido em uma cantata para duas vozes. Em seguida, continuou seus estudos em Loreto, sob a orientação de Andrea Basili, tornando-se um simples cantor de 1758 até 1757, ano em que obteve o papel de virtuoso, na Capella Maggiore, também em Loreto.

Esteve em várias cidades italianas, apresentando-se em Civitanova, Camerino, Fermo, Perugia, Fano, Assis, Palermo e Roma. Por um ano foi chamado a Mannheim, estamos em 1766, para substituir o romano Lorenzo Tonarelli, soprano castrato. Em 1768, passou a ser empregado de Charles Theodore de Wittelsbach, Príncipe Eleitor Palatino. Como contralto castrado, ele mais tarde fez parte da comitiva do próprio príncipe, quando este se mudou para Munique. Ele desempenhou vários papéis na Itália e no exterior, dando vida a uma variedade heterogênea de personagens.

GRIMALDI, Floriano. *Cantores, mestres, organistas da capela musical de Loreto nos séculos XVI-XIX*, Ente Rassegne Musicali, Loreto 1982, pp. 78 e 79.

SARTORI, Cláudio. *Libretos italianos impressos desde as origens até o século XIX, catálogo analítico com 16 índices*, Turim. Bertola & Locatelli editori, 1994.

TEBALDINI, João. *O arquivo musical da capela luterana*, catálogo histórico-crítico, editado pela Administração da Santa Casa, Loreto 1921, p. 129.



## 10 – Gaspare Pacchiarotti (também Gasparo Pacchierotti)

21/05/1740 – Fabriano

(Ancona) 28/10/1821 - Pádua

Levando em consideração o último período da história dos castrati, é considerado um dos maiores. Começou como corista na catedral de Forlì, depois na de Veneza. Aqui, tendo conhecido o compositor Ferdinando Bertoni, seria seu aluno. Em 1766 houve sua estreia, interpretando o papel de Ulisses em *Achille in Sciro*, de Florian Leopold Gassmann, no teatro San Giovanni Grisostomo,

O San Giovanni Grisostomo é, no período barroco, o teatro mais importante de Veneza e um dos mais renomados templos da ópera séria da Europa. Os seus suntuosos alojamentos acolhem as poderosas famílias patrícias da cidade, embaixadores estrangeiros e príncipes de terras distantes que se maravilham com o luxo da sala, a magia das decorações, a beleza das obras, o talento e o virtuosismo dos grandes cantores que ali escutam. (MAMY, Sylvie. Les avós castrati Napolitanos em Veneza au XVIIIème siècle. Mardaga. 1994).

Mais tarde tornou-se Malibran, em Veneza. Anteriormente esteve em Innsbruck, 1765, desempenhando mais de um papel, por ocasião do casamento de Pedro Leopoldo de Habsburgo Lorena com a infanta da Espanha. Em Veneza, em 1769, obteve grande sucesso no papel de Agenore, em *Il re pastore* de Galuppi; no mesmo ano de 1769, esteve em Petersburgo, depois novamente em Veneza no Teatro San Benedetto. Pacchiarotti, a partir de 1770, tocou em inúmeras cidades italianas. Em Nápoles e Palermo, ele "colidiu" com Caterina Gabrielli e Caffarelli. Esteve então em Bolonha, em Milão e finalmente em Forlì, antes de partir para Nápoles, onde se envolveu em duelos que o levaram até à prisão. Após a libertação, ele foi forçado a abandonar aquela cidade favorável para sempre. A ocasião era gananciosa quando em 1778, chamado a Milão para inaugurar, com a atuação principal em *Europa reconhecida* de Antonio Salieri, no Teatro alla Scala de Milão. Anteriormente atuou em vários teatros do norte da Itália, além de Milão: Veneza, Lucca, Pádua, Gênova e Turim.

Em Veneza cantou no funeral de Baldassare Galuppi, seu antigo protetor, falecido em 1785. Em Londres, foi aclamado entusiasticamente entre 1778 e 1791, como confirma Lorde Mount-Edgumbe, que traça um perfil agudo: "voz soprano de amplo alcance, cheia e doce no mais alto grau". Em 16 de maio de 1792 foi chamado a Veneza para a inauguração do Teatro La Fenice, onde interpretou o papel de Alceo em *Os jogos de Agrigento*, de Giovanni Paisiello. Ele então se retirou para Pádua, onde foi forçado a cantar em homenagem a Napoleão Bonaparte, apesar dos sólidos sentimentos políticos serem a favor da reprimida República de Veneza. Após expressá-los em uma carta interceptada pela polícia francesa, ele sofreu a



vergonha da prisão pela segunda vez. Após sua aposentadoria da cena, Pacchierotti foi visitado por muitas figuras culturais da época: Goldoni, Monti, Foscolo, Alfieri, Rossini e Stendhal. August Heriot escreveu que ele tinha uma voz muito bonita, mais parecida com um meio-soprano do que com um soprano; seu canto continha aquele *páthos* e aquela expressão de que eles se desviaram de atuações puramente acrobáticas. Pacchierotti apareceu como o primeiro homem quase todas as temporadas no Teatro S. Benedetto em Veneza, e cantou em Trieste (1785), Gênova e Crema (1788), Pádua, Milão e Bérgamo (1789), promovendo fielmente as óperas de Bertoni a cada temporada e permanecendo na Itália até sua última visita a Londres, em 1791, onde cantou em vários concertos e óperas. Haydn o ouviu pela primeira vez em 7 de fevereiro em um concerto profissional e pouco mais de uma semana depois o fez executar sua cantata Arianna em Naxos, acompanhando-o ele mesmo no cravo.

Segundo todos os relatos, o maior dos castrati do final do século XVIII, Pacchierotti foi o último das fileiras dos melhores sopranos masculinos. Tanto Mount Edgcombe: "o cantor mais perfeito que já ouvi"; quanto Burney dedicaram mais espaço para descrever seu gênio do que qualquer outro artista da época. Ele era capaz de cantar de si a dó com facilidade, dominava muitos estilos diferentes, era um ator considerável e comovia até ouvintes casuais com sua interpretação de melodias patéticas. Foi o principal autor do tratado vocal anacrônico *Formas gerais de cantar baseadas em maneiras parciais para adornar ou rejeitar as melodias, ou cantos nus, ou simples segundo o método de Gasparo Pacchiarotti* (Milão, 1836), publicado sob o nome de seu amigo Antonio Calegari.

CARUSELLI, Salvatore. Editado por. Grande enciclopédia de música de ópera. Roma: Longanesi & C. PeriodiciSpA, 1980.

HERIOT, Angus. *Os Castrati na Ópera*, Londres: Secker & Warburg, 1956.

KUZMICK HANSELL, K. Gaspare Pacchiarotti (ou Gasparo Pacchierotti). O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

MAMY, Sylvie. Les avós castrati Napolitanos em Veneza au XVIIIème siècle. Mardaga, 1994, Les avós castrati Napolitanos em Veneza au XVIIIème siècle, 2-87009-507-4. {halshs -01144263 }

PACCHIAROTTI, Gaspare. Ele foi o último dos grandes castrati da história. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 551

TOFFANO, João. *Gaspare Pacchierotti* (Fabriano 1740 – Pádua 1821): *o crepúsculo de um músico ao pôr do solda Sereníssima*, Pádua, Edizioni Armelin Música, 1999.

WILLIER, S. Um célebre castrato do século XVIII: vida e carreira de Gasparo Pacchierotti, OQ, xi/3, 1995, 95– 1 121.



## 11 – Girolamo Crescentini

02/02/1762 – Urbania (Pesaro

Urbino) 24/04/1846 - Nápoles

Estreou-se em 1783, aos 21 anos, o que para um castrato representa uma idade bastante avançada, após ter estudado com Lorenzo Gibelli, um famoso professor, em Bolonha. Não teve muita sorte em Londres, para onde foi dois anos depois, mas de volta à sua terra natal fez grande sucesso em Nápoles na ópera de Guglielmi, *Enea e Lavínia*. Foi o início de uma carreira esplêndida, que culminou na década de 90, com o auge em 96. Ele cantou em *Romeu e Julieta* de Nicola Zingarelli, no La Scala de Milão e no *Gli Orazi e Curiazi* de Domenico Cimarosa, no La Fenice de Veneza. Para a ópera *Giulietta e Romeo*, ele mesmo compôs uma ária, que ficou famosa com o nome de oração de Romeu, que por muitos anos emocionou o público. Em Lisboa foi diretor do Teatro São Carlos durante quatro anos. Tendo cantado sua *Oração de Romeu em Viena*, encantando o público, Napoleão Bonaparte concedeu-lhe a Ordem da Coroa de Ferro da Lombardia e o levou a Paris com o cargo de professor de canto, função que ocupou de 1806 a 1812.

De volta à Itália ocupou o cargo de diretor do Liceo Musicale de Bolonha, em 1815, depois em Roma e no Royal College of Music de Nápoles. Em Paris, publicou a obra didática *Exercícios de Vocalização*. Quando ele morreu em 1846, o mundo dos castrati já havia acabado. Por sua maestria no canto foi chamado de "o Orfeu italiano", enquanto por seu grande conhecimento da teoria do canto o "Nestore dei Musici". Ele procurou restaurar, na moda decadente do final do século XVIII, o bel canto à sua antiga glória. Além disso, juntamente com outros cantores, ajudou a lançar as bases para as glórias do grande final de Rossini. Também parece ter influenciado as óperas de Bellini em termos de estilo vocal. Além de árias de ópera, compôs obras didáticas e vocais de câmara, famosas ao longo do século XIX.

Suas vocalizações foram reimpressas (por Ricordi e Lucca) até a última década do século e foram amplamente utilizadas por professores de canto em conservatórios por toda a Itália. Foi membro da Accademia di Santa Cecilia em Roma e da Academia Filarmônica em Bolonha.

BARBIER, Patrick. O mundo da história de um fenômeno operístico extraordinário, Suffolk, Souvenir Press. 1996.

CARUSELLI, Salvatore. Editado por Grande enciclopédia de música de ópera, Longanesi & C. Periodici, SpA, Voll. 4, Roma. I. 1980.

CELLETTI, Rodolfo. História do bel canto, Discanto Edizioni, Fiesole. 1983.

CRESCENTINI, Jerônimo. Conhecido como o Orfeu Italiano. Foi um dos últimos castrati grandes. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 183.

FONSECA BENEVIDES da, F. O Real Teatro de São Carlos de Lisboa. Lisboa: 1883, 57–9, 62, 72–3.

LUCARELLI, N. Girolamo Crescentini. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.



## 12 – Giovanni Battista Velluti

28/01/1781 – Corridônia (Macerata)

22/01/1861 – Sambruson de Dolo  
(Veneza)

Seu nome Velluti deriva de seu sobrenome real, Stracciavelluti, que não era adequado às necessidades artísticas. Parece que seus pais queriam que ele seguisse a carreira militar, mas que, por um erro cirúrgico, optaram por cantar como castrato. Estreou-se em 1800 em Forlì e manteve sempre uma difícil atitude de "estrela", que o levou a entrar em confronto com personalidades conhecidas: entre estes figuram até Napoleão Bonaparte e Giacomo Rossini. No entanto, suas habilidades artísticas excepcionais permanecem inquestionáveis. Quando, em 1825, se apresentou em Londres, fazia 24 anos que um castrato não cantava naquela cidade. Fato que provocou uma mudança no gosto dos entusiastas e consequentemente uma frieza inicial em relação a ele; mais tarde, diante de suas indubitáveis qualidades de canto, foi aplaudido. Foi-lhe ainda confiada a supervisão do teatro londrino, para o qual trabalhou com muito esmero, retribuindo a confiança que lhe foi depositada. Contratado no King's Theatre de Londres, ali se estreou em 1825, despertando curiosidade e, posteriormente, entusiasmo.

Ele fez sua última aparição em *O Conde de Lennox*, de Nicolini, no Fenice em 1830. O último dos grandes cantores castrati, Velluti foi incomparável durante a maioria de sua carreira; sua aposentadoria marcou o fim de uma era na história da ópera. Com o declínio de sua voz, em 1829, ele deixou Londres para sempre. Ele então se apresentou cada vez mais raramente, até que abandonou completamente as cenas. Mudou-se para Veneto, para Sambruson di Dolo, na província de Veneza, onde também se interessou por métodos agrícolas modernos.

FORBES, E. Giovanni Battista Velluti. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29137> VELLUTI, Giovanni Battista.

HERIOT, A. Os Castrati na Ópera. Londres: 1956.

VELLUTI, João Batista. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 797.

<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/velluti-giovanni-battista> VELLUTI, Giovanni Battista.



### 13 – Domênico Mustafá

16/04/1829 – Sellano (Perugia)

17/03/1912 – Montefalco  
(Perugia)

Emasculado quando jovem, cantou na igreja durante vários anos, atraindo os fiéis para perto do sótão do coro não só para poderem apreciar melhor a sua voz, de beleza única, mas também para poderem acompanhar mais de perto os movimentos particulares que o jovem, tomado pela inspiração inconscientemente exibida; essa exigência que emocionou ainda mais o público. Aos dezenove anos, em 1848, substituiu Giuseppe Baini como diretor da Pontifícia Capela Sistina. E aqui ele se tornou famoso como cantor e compositor; mas a estreia como compositor deu-se com o *Miserere* a seis vozes, em 1855, obtendo grande sucesso. Emma Calvé, que teve aulas de canto com ele em 1891, descreveu algumas notas em sua voz como "estranhas, assexuadas, sobre-humanas, perturbadoras", enquanto Wagner considerou dar a ele o papel de Klingsor em *Parsifal*. Suas composições incluem as configurações de *O Salutaris Hostia*, *Tu es Petrus*, *Miserere* e *Dies Irae*, muitas outras obras sagradas e algumas canções. A última instituição em que os cantores castrati ainda eram empregados era precisamente a Capela Musical Pontifícia Sistina e, com o diretor pro tempore prof. Antonio Comandini, Domenico Mustafâ foi nomeado diretor perpétuo pelo Papa Leão XIII. O próprio papa colocou ao seu lado Lorenzo Perosi como diretor perpétuo, designado pelo próprio Mustafâ como seu sucessor. Em 1902 abandonou o cargo devido a desentendimentos que surgiram com Perosi que introduziu cantores jovens no coro, expulsando os últimos e escassos cantores castrati, substituindo-os por falsetistas que já faziam parte do coro.

ANGELIS De, Alberto. *Domenico Mustafâ, a Capela Sistina e a Sociedade Musical Romana*, Zanichelli, Bolonha 1926.

FORBES, E. Domenico Mustafá. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.

SABATINI, R. *Music in Umbria*, Morlacchi, 2016, ISBN 978-88-6074-799-0.

SALVO FATOR De, Salvatore. Mustafâ Domenico, no dicionário biográfico dos italianos, vol. 77, Roma, Instituto da Enciclopédia Italiana, 2012, URI.



#### 14 – Alessandro Moreschi

11/11/1858 – Monte Compari

(Roma) 21/04/1922 – Roma

Tendo como professor Gaetano Capocci e provavelmente também Nazareno Rosati, estudou na escola de San Salvatore in Lauro, em Roma. A moda dos castrati já estava em avançado declínio, sobrevivendo apenas na Capela Sistina, quando Moreschi completou sua formação musical. Tanto que quando, em 1883, ingressou no coro pontifício como soprano, os meninos já o ocupavam. O nome de Moreschi continua famoso, pois a gravação de algumas canções que aconteceram em Roma entre 1902 e 1904, representa o único testemunho, ainda que não perfeito, de como poderia ser a verdadeira voz autêntica de um castrato. Suas gravações foram posteriormente transferidas para CD (*O Último Castrato*). Atualmente, nem todos apreciam essas gravações, seja pela técnica rudimentar utilizada, que distorce os efeitos, seja pela própria forma de cantar, principalmente no que diz respeito aos ataques, com uma deixa de baixo para cima que agora é totalmente indesejável. Porém, Moreschi, ou sua forma de cantar, fez parte de seu tempo: conquistou a estima de compositores e músicos de seus contemporâneos. Em 1900 cantou no funeral do rei Umberto I no Panteão. Depois que o Papa Pio X banuiu formalmente os castrati de sua capela em 1903, Moreschi continuou a cantar na Basílica de São Pedro. Haböck, que o ouviu em 1914 e o entrevistou, afirmou que sua extensão, D D" nos primeiros 25 anos de carreira, foi então reduzida a A G". Ele relatou que a voz de Moreschi era poderosa e semelhante ao vento em sua clareza e pureza cristalina, com uma massa de voz incomparável, mas que ele nunca alcançou um bom trinado ou coloratura. Esta descrição dificilmente é compatível com as gravações; Haböck, que acreditava que eles fizeram uma injustiça a Moreschi, notou "assobios" repentinos ("fistulieren"), aos quais foram adicionados entonação oscilante e timbre desagradável. Feitas nos primórdios do gramofone, essas gravações únicas (de obras dos séculos XVI e XIX) são tentadoras, mas não dão uma impressão confiável do melhor da voz do castrato.

ROSSELLI, JOÃO. Alexandre Moreschi. O Dicionário New Grove de Música e Músicos.  
SCOTT, M. O Registro do Canto. Boston: 1993.



Diante do exposto, pode-se dizer que o fenômeno dos cantores castrati tem atravessado a Itália de Norte a Sul, com um aumento significativo no que diz respeito ao número de crianças iniciadas nesta prática, na Itália Central.

Os castrati nunca deixaram de fascinar a imaginação ocidental. Desde os seus surgimentos no início do nosso século, eles se tornaram quase uma espécie mítica. Eles eram os reis indiscutíveis dos palcos da ópera da Europa e estavam íntimos ao sucesso da ópera séria. A sua extraordinária popularidade deveu-se não só à qualidade das suas vozes, mas também à paixão contemporânea pelas altas texturas vocais. Eles estavam no topo da hierarquia vocal da ópera italiana, tanto que as vozes masculinas naturais tenor e baixo tiveram que se contentar com papéis coadjuvantes. (CERVANT, Xavier. *Tuneful Monsters: The Castrati and the London Operatic Public 1667-1737*. Restauração e pesquisa teatral do século XVIII. Vol 13 pag.1 Cervants 1998 *Tuneful MT*. 1998)

Que tal fato se deva exclusivamente à penosa situação econômica desta parte da península é apenas concebível, já que não existem apoios irrefutáveis a esse respeito. O que, no entanto, permanece surpreendente sobre o fenômeno dos cantores castrati, um fenômeno quase inteiramente italiano, é que, em média, ao longo dos dois séculos, os séculos XVII e XVIII, durante os quais essa moda se desenvolveu, todos os anos de 3.000 a 4.000 crianças foram iniciadas nesta prática: uma figura mais próxima do segundo do que do primeiro.<sup>30</sup> Não sabemos, no entanto, quantas dessas crianças ou jovens passaram pela operação favoravelmente em primeiro lugar, quantas morreram e depois quantas atingiram o auge do sucesso. Sabemos com certeza que estes últimos eram poucos, na verdade, muito poucos; que poucos poderiam viver uma vida digna, cantando em igrejas ou capelas. Porém, ninguém teve uma vida feliz, nem mesmo os beijados pela fama e pelo sucesso, pois por baixo das aparências, o aspecto afetivo e emocional estava prejudicado, não menos que o físico.



### 2.9.3 A MÚSICA BARROCA NO INÍCIO DO SÉCULO XVIII NA ITÁLIA E NA EUROPA

#### 2.9.3.1 Itália e Europa

Pergunta-se por que é que num determinado momento da história do canto lírico surgiram cantores castrati e, conseqüentemente, onde se fixou ou, em todo o caso, qual foi o ponto de partida, a primeira abordagem, a primeira verificação de que ao emascular uma criança, ele teria mantido sua voz infantil, porém aprimorada em beleza, extensão e potência, em respirabilidade e timbre.

Com certa certeza, deixando de lado o período mais antigo, o pensamento nos conduz ao mundo islâmico, onde o aparecimento da figura do sultão acarreta o nascimento de haréns também no território do Oriente Médio, sob cuja custódia surge aquela personagem chamado eunuco (do grego "εὐνοῦχος", eunouchos, *cama* e *guarda*). Eram homens que, antes da puberdade, eram castrados. Prática em uso não só no mundo árabe-islâmico como também no distante Império Celestial da China, cujas primeiras notícias dos castrati remontam a 535 a.C. para a obtenção de importantes tarefas administrativas na corte imperial.<sup>42</sup> Outra referência à prática da castração, também para usos semelhantes aos referidos em relação à China, encontra-se mais perto de nós: em Bizâncio, nos séculos IX e XI.<sup>43</sup>

Daqui à descoberta da modulação vocal muito agradável entre os mais dotados destes personagens, parece que o passo foi curto. Evidentemente, esses privilegiados, em virtude de sua voz incomum, eram chamados a cantar nas festas e cerimônias de seu senhor.

No entanto, o caminho para chegar ao período que interessa à presente discussão ainda é longo e requer pesquisas mais aprofundadas.

Digamos, com alguma probabilidade, que o *trait d'union*, o ponto de contato com o mundo europeu seja através da Espanha. A pesquisa relatada na tese de doutorado de Kristina Neves Augustin em 2013 intitulada: *Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro*

---

<sup>42</sup> BERZUINI, Patrícia. *Fragmentos do Oriente*. 1999

<sup>43</sup> LIVANELLI, Zulfu. *O eunuco de Constantinopla*. 2012



(1752-1822)<sup>44</sup>, atesta a presença do primeiro castrato na Espanha no ano de 1491. Portanto, um bom século antes do período em que a difusão desses cantores começasse na Itália.

A Itália é mencionada porque está estabelecido que o desenvolvimento e o progresso refinado da prática de educar castrati com cursos musicais rigorosos e depois introduzi-los no mundo operístico ocorre neste país, do qual se ramificará em toda a Europa.

Para ser ainda mais específico, convém concentrar a atenção e a pesquisa no sul da península e seguir as origens e os métodos desta moda cantada de mãos dadas com os ditames desse movimento sociocultural que investe os países ocidentais e que se enquadra no termo barroco.

Para melhor compreender o conceito convém aqui recordar a origem do termo que parece ter uma dupla derivação: do francês "*barroco*" que por sua vez o tira do "*barroco*" português ou do espanhol "*barruco*", que ambos querem designar com este termo uma pérola de forma irregular. Na língua italiana, o termo é comparado ao "*barroco*" da escolástica com o qual queremos designar um raciocínio bizarro, abstruso e extravagante, embora real e lógico em sua essência. Portanto, no sentido utilizado para indicar o período acima identificado, o termo indica extravagância, bizarrice e novidade. Segundo o historiador francês Fernand Braudel<sup>45</sup> é uma nova forma de gosto e cultura que dará vida a uma série de criações modernas, como a ópera, o teatro e a ciência.

Explodiu no século XVIII o novo conceito de beleza artística que se orientava para uma visão menos atenta aos aspectos monumentais, mas mais atraída por formas mais ornamentadas. Em Veneza, os pintores Tiepolo e Canaletto exploraram e empregaram a nova tendência artística do colorismo, seguidos na França por Watteau e Boucher, enquanto Hogart surgiu na Inglaterra. A arquitetura, tendo saído do Renascimento e do Maneirismo e desenvolvida no século XVII, persiste no século XVIII com as suas características assentes nas formas plásticas, nas linhas curvas que, com tendências sinuosas (elipses, espirais, policentrismos) se entrelaçam em motivos por vezes indecifráveis, despertando para esta admiração um magnífico senso de teatralidade.

Até o urbanismo vive, ainda que de forma complementar, a nova corrente artístico-cultural do barroco, entre os séculos XVII e XVIII. Libertado do enquadramento medieval que previa caminhos tortuosos, no século XVI, e mais decisivamente no século XVIII, o urbanismo

---

<sup>44</sup> AUGUSTIN, Kristina Neves. Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1722). Tese de doutorado, Universidade de Aveiro. Portugal, 2013.

<sup>45</sup> <https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/braudel-fernand-1902-1985> BRAUDEL, Fernand (1902–1985).



orienta-se para grandes vãos com percursos lineares. O barroco surge e no urbanismo nos detalhes escultural-decorativos associados à arquitetura.

A literatura é outra arte que absorve o espírito do barroco. Na Itália, ele encontra seu compromisso em duas frentes: a erudição enciclopédica, por um lado, e a busca pela simplificação poética, por outro. Do ponto de vista poético, se for para citar Ludovico Antonio Muratori e a Academia da Arcádia<sup>46</sup>, Pietro Metastasio é o poeta que ocupa todo o período setecentista com maior destaque. Se personagens nascem de sua mente inserida em um mundo artificial de galanteria e boas maneiras, ele pode gabar-se com razão de que sua poesia se move com base no bom senso apoiado na razão. Mais de oitocentas óperas foram escritas a partir de seus libretos. O libreto é um componente muito importante na ópera porque no que diz respeito à música, a força dramática encontra-se no texto, na palavra que o acompanha. Seus libretos não eram apenas poéticos, mas eram poesia transformada em música.

A par destas artes, foi no início do século XVIII que surgiram importantes inovações no campo musical, inovações que teriam grande desenvolvimento e ampla aplicação no futuro.

Antes de tratar do uso de cantores castrati no campo da ópera, é apropriado olhar para o uso que eles faziam anteriormente. A partir daqui, então, examinaremos o modo como se deu a transição para a arte cênica, que trouxe tanta ressonância por toda a Europa.

No início do século XVIII, importantes inovações foram estabelecidas no campo musical. Conforme relatado por Jean Philippe Rameau<sup>47</sup> em seu *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*<sup>48</sup> (Tratado sobre a harmonia reduzida aos seus princípios naturais) de 1722, a harmonia entra em campo, é desenvolvido o novo sistema temperado por J. S. Bach, com a formação da escala musical por meio de doze semitons. Nessa conjuntura nasceu o piano, mesmo que o cravo permaneça em uso por muito tempo; o violino fará sua aparição triunfal, graças a autores e intérpretes do calibre de Arcangelo Corelli, Pietro Antonio Locatelli<sup>49</sup>, Antonio Vivaldi e Giuseppe Tartini.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> PEDREIROS, Ludovico Antonio. – Vignola 21 de outubro de 1672 – Modena 23 de janeiro de 1750 – Presbítero, escritor, historiador. E ele espalhou seu compromisso em todos os campos do conhecimento. Ele estava profundamente interessado em literatura e poesia italiana.

<sup>47</sup> RAMEAU, Jean-Philippe – Dijon 25 de setembro de 1683 – Paris, 12 de setembro de 1764. Compositor, organista e teórico musical francês. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 611.

<sup>48</sup> RAMEAU, Jean-Philippe. Grove Música Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832>

<sup>49</sup> LOCATELLI, Pietro Antonio. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 437.

<sup>50</sup> TARTINI, Giuseppe. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 753.



Este desenvolvimento, que provoca uma mudança decisiva e melhoradora na arte do som, reflete-se na sociedade que aprecia a nova vertente musical. A nova burguesia também investiu nessa inovação e demonstrou interesse em conhecer e entrar em contato com aquele mundo que até então era prerrogativa apenas da classe aristocrática.

O melodrama começa com Claudio Monteverdi<sup>51</sup> do que com seu *Orfeu (L'Orfeo)* ele leva o "recitar cantando" florentino a uma abertura para novos estilos, introduzindo ditames compositivos que conduzirão a obra ao Barroco. Monteverdi tem o mérito de se abrir ao entendimento e desenvolvimento da vocalidade, quando tende para o *arioso*, mesmo na presença de recitativo e declamação. Refira-se que o desenvolvimento do canto decorre conforme os ditames da escola romana e veneziana, onde a voz do recitativo é substituída pela melodia desdobrada, sem floreios. É sempre Monteverdi quem codifica o uso destes dois estilos, atribuindo o canto suave ao homem ou à mulher, enquanto o canto florido é reservado às divindades e às figuras históricas do mundo greco-romano.

No final do século XVI e ao longo do século XVII, a voz dos castrati foi usada para implementar o canto florido, ou seja, rico naquelas proezas musicais que consistem em trinados, apoiatura, acicaturas etc. (ornamentações musicais).

O melodrama nasceu, portanto, na Itália, mais especificamente em Florença (com *Daphne*, em 1597, e *Eurídice*, em 1600), expandindo-se posteriormente para Nápoles e Veneza, alcançando todos os teatros da Europa no início do século XVIII. Manteve uma homogeneidade de estilo, de modo que não pudessem surgir diferenças entre os vários locais onde se desenvolveu. No entanto, Nápoles e Veneza continuam sendo os principais centros onde o melodrama tem suas escolas e seus autores. A par da difusão desta nova forma de representação musical, sendo o melodrama, nascem movimentos que pretendem interrogar a relação entre a música e a palavra. Neste contexto, surgem dois pontos de vista opostos, pois há quem acuse a parte musical de preponderar sobre a parte literária, deixando a poesia na sombra, privando-a assim da possibilidade de expor as suas próprias formas de arte. Lamenta a falta de amálgama entre as duas artes, para que o ouvinte possa desfrutar do canto tanto quanto a fala pode oferecer. Vincenzo Gravina<sup>52</sup>, por outro lado, faz uma acusação decisiva contra a própria estrutura do

---

<sup>51</sup> MONTEVERDI, Claudio. – Cremona, 1567 – Veneza, 1643 – Cantor e tocador da corte de Mântua, onde permaneceu de 1590 a 1612. Com a morte de Francesco Gonzaga mudou-se para Veneza, onde assumiu o cargo de mestre de capela de San Marco. Autor de oito livros de Madrigais (*Guerrieri et Amorosi*) e de óperas: *Orfeu*, (1607); *O retorno de Ulisses à pátria* (1641); *A coroação de Poppea* (1642). Também compôs música sacra: *Missa sine vocibus*; *Vésperas da Santíssima Virgem*; *Missa a 4 vozes e Salmos*. Suas composições marcaram um passo decisivo na história da música, principalmente pelo perfeito equilíbrio e expressividade entre música e textos dos personagens. *Grove Concise Dictionary of Music*. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 497.

<sup>52</sup> GRAVINA, Gian Vincenzo. *Do raciocínio poético do jurisconsulto Vincenzo Gravina*. 1771. Luigi Bastianelli e companheiros. Biblioteca Central Nacional de Roma. 2016.  
[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_TrrR0ZVzWnwC/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_TrrR0ZVzWnwC/page/n13/mode/2up) Roggiano, Cosenza, 1664 - Roma 1718



melodrama, definindo-o como desprovido de naturalidade, com forçamentos musicais que só querem surpreender, e construído sobre conceitos, histórias e desdobramentos difíceis de conceber no mundo real. Obviamente Metastasio<sup>53</sup> e outros poetas da corte não concordam com este julgamento, defendendo a importância e a validade não só da poética que oferecem aos compositores, mas também dos conteúdos que o próprio poema expresso.

Para defender a supremacia da música contra a palavra destaca-se Píer Jacopo Martello que no *Diálogo da tragédia antiga e moderna* toma partido de compositores que com sua arte conseguem suprir as deficiências daqueles textos de medíocre valor.

No entanto, não há dúvidas sobre a contribuição fundamental que os poetas têm para determinar o sucesso de uma obra. Entre os maiores, senão definitivamente o maior poeta libretista desse período, o já citado Metastasio, sobre o qual vale a pena reservar algumas linhas. Desde o início e ao longo do século XVIII, ele foi o personagem poético predominante na ópera séria.

Pietro Trapassi nasceu em Roma em 1698 e morreu em Viena em 1782. Desde muito jovem teve a inspiração de escrever poesia, mesmo na rua, improvisando sobre determinados temas. Em uma dessas ocasiões foi ouvido pelo abade, jurista e estudioso Gian Vincenzo Gravina, fundador da Academia Arcádia. Impressionado e fascinado com o talento do menino, ele o coloca sob sua proteção. Com a intenção de introduzi-lo nos estudos jurídicos, de torná-lo advogado, deu-lhe aulas de latim e de direito, não deixando de cultivar o seu acentuado talento literário. O próprio Gravina queria mudar o nome "Trapassi" para Metastasio<sup>54</sup>, tirando-o do grego *metástase*, significando mudança, renovação. Com a morte de seu patrono, Metastasio<sup>55</sup> ele herda uma fortuna real de dezoito mil escudos. Aos dezesseis anos fez os votos de abade para facilitar a carreira de advogado, sem a qual seria impossível. Aos vinte anos, sua figura é cercada por uma aura de romance, por seus modos encantadores e seu charme pessoal. Durante cerca de dois anos, compromete-se a dedicar-se seriamente à sua profissão, o que o leva a

---

Alfabetizado, apoiou um retorno à simplicidade e clareza, após os excessos do barroco e participou da fundação de Arcádia (1690). Foi professor e protetor de Metastasio, que deixou herdeiros de seus bens. Suas obras: *Discorso sopra L'Endimione di Guidi* (1692), *La ragion poetica* (1708).

<sup>53</sup> METASTASIO, Pietro. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 485.

<sup>54</sup> Grove Music Online. METASTASIO, Pedro. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181>

<sup>55</sup> METASTASIO, Pietro. – Roma, 1698 – Viena, 1782- Nome grego do poeta Pietro Trapassi, discípulo do abade Gravina, que mudou de nome. Em 1718 foi recebido em Arcádia. Em 1719 mudou-se para Nápoles onde compôs, entre outras coisas, *Gli Orti Esperidi*, uma composição dramática. O primeiro melodrama foi *Didone Abbandonata* (1723) que foi seguido, entre 1726 e 1760, por *Siroe*, *Cato a Utica*, *Ezio*, *Semiramide* reconhecimento, *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*. Em 1730 foi convidado para a corte de Viena, para suceder a Apostolo Zeno como poeta cesariano, e lá permaneceu até sua morte, obtendo o favor de Carlos VI e Maria Teresa. Particularmente prolífica foi a primeira década de sua estada em Viena, durante a qual escreveu *Demophoon*, *A clemência de Tito*, *Achille di Sciro*, *Ciro Ricono*, *Temístocles*, *Zenobia* e, finalmente, *Attilio Regolo*. A nova Enciclopédia Garzanti, Garzanti Editore, Milão. 1993.



Nápoles para trabalhar ao serviço de Castagnola, um conceituado advogado local. Cedo, porém, Pietro Metastasio abandonou o exercício da advocacia para se dedicar a tempo inteiro à literatura, produzindo uma grande e muito apreciada quantidade de obras, ao serviço dos vários compositores.

Em suas obras, Metastasio, na linha de Apóstolo Zeno<sup>56</sup>, Homem de letras veneziano, proibiu o cômico na ópera séria e se baseou em temas da tradição clássica grega que vêm de autores como Heródoto, Tucídides e Plutarco; não deixando de fora nem a romana, representada por Procópio de César, Cornelius Nepos e Lívio Andrônico nem a moderna de Rotou, Corneille e Racine. Em ambos os autores mencionados, Metastasio e Zeno, eles propõem um amor louco e duradouro, de temperamento forte e nobre e favorecem o triunfo da justiça e da razão. Os dois autores também concordam com a estrutura da obra melodramática, dividindo-a em três atos, senão cinco, quando necessário, sempre mantendo a unidade da ação. Também quanto ao número de personagens, há uma visão uniforme entre os dois autores, já que para ambos eles privilegiam o número de seis a oito, com a preocupação de distribuir as árias igualmente. Outra convergência de opinião diz respeito à conclusão da obra, que deve sempre levar a um final feliz.

Os personagens de Metastasio agem sempre permeados por uma atmosfera de forte sentimento, representando a virtude heroica. No entanto, eles não fogem daquela atitude pensativa e íntima que os momentos de maior drama exigem; mas essas passagens são sempre expressas com clareza sóbria e amparadas por uma linguagem refinada e culta, acessível e compreensível, construída com termos e frases já contendo sua musicalidade intrínseca. Metastasio tinha, portanto, os pré-requisitos para produzir verdadeiras obras-primas.

Nos primeiros anos do século XVIII, os empresários teatrais gozavam de grande flexibilidade em Veneza. Na verdade, está livre de controles judiciais, já que a República de Veneza é um estado livre e independente, é uma potência europeia, mesmo que agora esteja em declínio. Assim como o teatro napolitano, o veneziano continua sua tradição, mostrando, entre duas cidades, certa homogeneidade de estilo, devido à aceitação dos novos cânones do melodrama trazidos por Zeno e Metastasio.

Veneza possui nove teatros ativos. Neles estão representados não apenas dramas e comédias musicais, mas também entretenimentos somente de música que despertam um interesse constante e forte devido às formas recentes da sonata e do concerto de Antonio Vivaldi. Nesta cidade, mais singular que rara no cenário musical italiano, existem quatro Hospitais, onde se

---

<sup>56</sup> ZENO, Apostolo. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 847.



pratica a instrução musical de mulheres, meninas órfãs, acolhidas por motivos humanitários nestes ambientes. Em Veneza, proliferam ou encontram seu lar, os músicos e compositores contemporâneos de Domenico Scarlatti. Destaca-se Francesco Gasparini, mestre do coro do Hospital della Pietà, autor de até sessenta obras; temos Antonio Lotti, mestre de capela na basílica de San Marco, autor de numerosas obras. Posteriormente, aparecem Tomaso Albinoni e Benedetto Marcello.<sup>57</sup> Enquanto Albinoni, de rica família burguesa, autor de muitas obras perdidas, gosta de se definir como um músico amador, Marcello é um político rico e culto e autor de três dramas, entre eles *Arianna*, destinados a um público seletivo, público aristocrático e culto. Seu panfleto sarcástico *Il teatro alla moda* visa vários aspectos do mundo melodramático contemporâneo. Ele não dá muita atenção às sutilezas e não faz caso quando define poetas ignorantes, compositores de praticantes de música, instrumentistas incompetentes, cantores vaidosos sensíveis apenas à sua habilidade, atores improváveis e cantores jovens demais e mais ignorantes, vulgares e arrogantes; os empresários, por outro lado, são corruptos, e na prática seu libreto destrói aquele mundo a que se destina, mas ao qual todo o público, dos aristocratas ao povo comum, está entusiasticamente ligado. Parece que forçar Benedetto Marcello a publicar suas ácidas considerações é motivo de rancor pessoal para com seus inimigos, entre os quais se destaca Antonio Vivaldi, cuja produção operística se ajusta perfeitamente ao espírito barroco do século XVIII.

O autor cuja carreira operística assume as conotações típicas do século XVIII é Antonio Vivaldi<sup>58</sup>, a quem chega após dominar a música instrumental, trazendo uma forte renovação estilística, nem sempre compreendida e, portanto, apreciada por seus contemporâneos. É singular que as suas composições instrumentais, após um sucesso efêmero, tenham caído no esquecimento após sua morte, sem dúvida pelas razões acima indicadas, para renascerem e se

---

<sup>57</sup> MARCELLO, Benedetto. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 463. E a nova Enciclopédia Garzanti, Garzanti Editore, Milão 1993. Benedetto Marcello - Veneza, 1686 - Bréscia, 1739 - Compositor que se tornou famoso - como autor de *Estro poético-harmônico* (1724/26), uma grande coleção de cinquenta salmos para um- quatro vozes e baixo contínuo, escreveu o polêmico libreto satírico *Il Teatro alla moda* (1720), oratórios, música instrumental.

<sup>58</sup> VIVALDI, Antonio. - Veneza, 1678 - Viena, 1741- violinista e compositor. Ele é talvez o maior compositor italiano de música instrumental barroca. Foi ordenado sacerdote em 1703, mas não pôde exercer a missão devido a problemas de saúde. Lecionou no Conservatório della Pietà de Veneza e viajou pela Europa, principalmente como compositor de ópera. Sua produção, apreciada e muito popular em sua época. Caiu no esquecimento completo em 1900 e foi redescoberto apenas em 1900. O melhor da produção instrumental está reunido nos ciclos intitulados: *L'estro armonico* (1712), *Il pastore fido* (1727), *Le stravaganze* (1712-13), *O julgamento, da harmonia e da invenção*, *La cítara* (1728), nos quatro concertos muito populares chamados *As Quatro Estações* e nos *Seis Concertos para Flauta e Cordas*. Das cerca de vinte partituras operísticas recuperadas até agora, ainda não foi possível fazer um julgamento global, pois são raramente executadas, mas destaca-se *La fúria ninfica* (1732). A nova Enciclopédia Garzanti, Garzanti Editore, Milão 1993 e Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. VIVALDI, Antonio. p. 811.



espalharem pelo mundo apenas após a sua redescoberta nos antigos arquivos de Monferrato, ocorrida em 1926.<sup>59</sup> Vivaldi não é apenas um compositor prolífico de música instrumental, mas também um dos mais celebrados violinistas de seu tempo. Este instrumento foi aperfeiçoado ao mais alto nível precisamente no século XVIII pelos artesãos de Brescia, Veneza e Bolonha, mas sobretudo pelas famosas oficinas de Cremona, onde Amati<sup>60</sup>, Guarneri<sup>61</sup> e Stradivari<sup>62</sup> criar verdadeiras obras-primas. Nas obras teatrais de Vivaldi há um traço de sua proveniência instrumental no canto que se desdobra segundo o padrão do violinismo. Ainda no campo instrumental, encontramos grandes divulgadores do violino em Corelli, Locatelli, Tartini, Geminiani e Leopold Mozart.<sup>63</sup>

Deve-se notar que, embora a escola de violino tenha começado em Roma com Corelli, ela encontra seu maior desenvolvimento no norte da Itália, onde alunos do próprio Corelli difundiram seu ensino, com escolas abertas no Piemonte por Giovanni Battista Sonis, enquanto outras abrem escolas em Pádua e Veneza, entre os virtuosos e professores do violino encontram-se também compositores que deixaram uma marca consistente em excelentes composições para este instrumento; basta citar Tartini com seus doze concertos para violino e outros para violoncelo e flauta. Famosa entre as sonatas é *Didone Abbandonata*, inspirada no drama de Metastasio e seu *Trillo del Diavolo* é muito famoso.

O panorama musical na Europa segue os moldes e estilos do italiano e se não se desenvolve simultaneamente, segue-o durante alguns anos envolvendo óperas, música de câmara e sacra, música para cravo e orquestra.

Precursor do musical moderno, nasceu em Londres, em 1728, um movimento de apresentações musicais que sem dúvida pode ser considerado *sui generis*, ou seja, original e singular. A representação se passa em lugares pobres e desenvolve uma história também ambientada em condições humildes, amparada por uma canção popular. É a resposta, que leva o nome de *Ballad-Opera*, à imponência do teatro barroco italiano. A assistência a esses espetáculos é composta por aquele público não acostumado a requintes culturais, mas que busca nos espetáculos o entretenimento puro, simples e momentâneo. No entanto, existem teatros em Londres que acolhem companhias e óperas italianas.

---

<sup>59</sup> SARDELLI, Federico Maria. – *O caso Vivaldi* – Sellerio Editore Palermo, 2015

<sup>60</sup> AMATI. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 18

<sup>61</sup> GUARDIÕES. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 310.

<sup>62</sup> STRADIVARIUS, Antonio. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 730.

<sup>63</sup> MOZART, (Johann Georg) Leopold. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 504



A França sabe, na sequência da polêmica já desencadeada no início do século XVIII entre o abade François Raguet<sup>64</sup> e Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville<sup>65</sup>, a acalorada polêmica iniciada por Jean-Philippe Rameau sobre a tradição e a interferência das inovações da Itália. A tradição local baseia-se inicialmente na *Ópera-Ballet* de Collasse<sup>66</sup>, depois para as *Tragédies-Lyriques* de Campra<sup>67</sup>, para chegar à *Ópera-Comique* que, em francês, a vida cotidiana é representada com recitação e canto e o inevitável final feliz. Principal defensor e autor da *Ópera-Ballet* é o francês naturalizado italiano Giovanni Battista Lulli que se choca com François Raguenet, que prefere o melodrama italiano por considerá-lo superior ao *Tragédias Líricas*.

Alemanha, após ter encenado uma *Ballad-Opera* inglês, em 1742 e após ter representado no teatro de Hamburgo até 1748 cerca de vinte e cinco obras de Philipp Telemann<sup>68</sup>, optou por uma produção que não seguia nem o modelo inglês, nem o italiano, caminhando para uma representação teatral baseada numa comédia plena de músicas e com *Lieder*, que nada mais são do que canções com versos bastante lineares. Esta nova forma de atuação teatral é chamada *Singspiel* ou *Liederspiel*.

---

<sup>64</sup> RAGUENET, François. – Rouen ca 1600- Praga ca 1722) - Autor de *Parallèle des Italiens e des Français en qui concerne la musique et les opéras* (Comparação entre italianos e franceses no que diz respeito à música e às óperas) A nova enciclopédia da música Garzanti, Garzanti editore, Milão 1993.

<sup>65</sup> Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16216>

Jean-Laurent le Cerf de la Viéville – Rouen, 1674, aí 1707- senhor de Fresneuse. Ele era um homem de letras e um musicólogo. Ele foi o autor, entre outras coisas, do "*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*", diálogos em torno das obras teatrais de GB Lulli e seus imitadores franceses.

<sup>66</sup> COLLAPSE, Pascal. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 164. & <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/collasse-pascal>. Pascal Collasse – Reims 1649, Versalhes 1709- Compositor francês da era barroca. Foi aluno de Lully, que lhe confiou a escrita das partes de suas obras a partir do baixo cifrado e da melodia. Mais tarde, Collasse foi acusado de se apropriar de partituras rejeitadas por seu mestre como incompletas. Em 1683 foi nomeado mestre de música e em 1696 músico de câmara real. Ele era o favorito de Luís XIV e obteve o privilégio de produzir óperas em Lille, mas o teatro pegou fogo. Sua ópera Polyxène et Pyrrhus (1706) falhou e sua mente ficou desordenada. Da ópera, Les Noces de Thetis et Pelee (1689) foi o seu melhor. Ele também compôs canções, tanto sagradas quanto seculares.

<sup>67</sup> CAMPRA, André – Aix-e-Provence 1660, Versailles 1744- Compositor francês. Kapellmeister em Toulon, Toulouse e Paris, então diretor da capela real (1723) e da Ópera (1730). Para o teatro escreveu especialmente *Opéras-Ballets* (*L'Europe galante*, 1697). Ele é um dos grandes expoentes do solene e decoroso estilo francês típico da época. A nova enciclopédia da música Garzanti, Garzanti editore, Milão 1993.

<sup>68</sup> TELEMANN, George, Philipp. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 757. & <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/georg-philipp-telemann>. Georg Philipp Telemann, compositor alemão (Magdeburg 1681-Hamburg 1767). Sua música indica a transição do estilo barroco para o galante. A partir de 1712 ele atuou em Frankfurt am Main e em 1721 estabeleceu-se em Hamburgo; compôs peças teatrais, oratórios, cantatas sacras e seculares, muitas composições para flauta e várias músicas instrumentais, incluindo a famosa *música de mesa*.



No campo da música instrumental, enquanto na Itália se impõem os músicos que já discutimos, como Arcangelo Corelli, Pietro Locatelli, Francesco Geminiani<sup>69</sup>, Francesco Pergolesi<sup>70</sup>, Scarlatti, Marcello e outros, é Antonio Vivaldi quem deixa uma marca decisiva na sonata, tanto no desenvolvimento do diálogo que ocorre entre os instrumentos, entre os instrumentos e a orquestra, quanto no sistema harmônico. Autor de uma vasta série de composições que incluem mais de duzentos concertos para violino e orquestra, vinte e dois concertos para dois violinos, concertos para violoncelo, para fagote, para oboé, para flauta, para viola d'amore, para alaúde, para teorba e para bandolim, bem como setenta e três sonatas. Muito apreciado por seu contemporâneo Johann Sebastian Bach, ele é muito apreciado por eles, tanto que ele pega as melodias de vinte concertos do “Padre Vermelho” e as enriquece com nova inventividade. Ambos são figuras de destaque na cena musical barroca, ambos admirados por seus contemporâneos como virtuosos, Vivaldi no violino, Bach no órgão e no cravo, ambos à frente de seu tempo em um mundo ancorado nas antigas instituições musicais, em um mundo permeado por costumes antiquados, que se ressentia das inovações trazidas pelos dois grandes compositores. A consequência óbvia é sua queda repentina no esquecimento, felizmente mais tarde redescoberto, porque deles é uma herança cultural atemporal, conforme relatam Gabriella Goglio e Corrado Setti em seu livro, publicado em 2017<sup>71</sup> “*Vivaldi e Bach. Dois universos musicais em sintonia*”. Outro compositor de destaque é George Friedrich Händel<sup>72</sup>, nascido na Alemanha, mas naturalizado inglês após se mudar para Londres em 1710. No campo da ópera é considerado o maior compositor de sua época; isso não significa que ele também não tenha atingido picos muito altos na música instrumental. Aplicou-se também à produção de música sacra, compondo oratórios, salmos, hinos, *Te Deum* e outro repertório da igreja. Existem muitas sonatas para flauta, violino, oboé e passagens reservadas para funções sacras. Seus dois movimentos orquestrais considerados são muito famosos *suítes*: *Watermusic* e *Music for the Royal Fireworks*. Seu estilo representa um amálgama equilibrado de estilos em uso em sua época; no contraponto recorre a

---

<sup>69</sup> GEMINIANI, Francesco (Xaverio). Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 285.

<sup>70</sup> PERGOLESI, João Batista. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 569

<sup>71</sup> GOGLIO, Gabriella e SETTI, Corrado. Vivaldi e Bach. Dois universos musicais em sintonia. Milão: Lampi di Stampa, 2017.

<sup>72</sup> Grove Música online. HÄNDEL, Georg Friedrich – Halle 23/02/1685, Londres, 14/04/1759. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040060?rskey=C0aBuZ&result=2>. - Foi um compositor naturalizado inglês do período barroco, que passou a maioria de sua carreira em Londres, tornando-se conhecido por suas óperas, oratórios, hinos, concertos grossos e concertos para órgão. Ele recebeu treinamento crítico em Halle, Hamburgo e Itália antes de se estabelecer em Londres em 1712; ele se naturalizou cidadão britânico em 1727. Ele foi fortemente influenciado tanto pelos grandes compositores do barroco italiano quanto pela tradição coral polifônica da Alemanha Central.



influências alemãs, enquanto no ritmo e na melodia recorre a influências francesas e italianas.<sup>73</sup> Johann Sebastian Bach<sup>74</sup> pertence ao último período barroco. Embora ocupando cargos de violinista na corte de Weimar, não devemos esquecer que ele é essencialmente um organista muito talentoso. Ele exerce esta profissão em Weimar, Arnstadt e Mühlhausen. Concentra a maioria das suas energias, não só como executor, mas também como compositor, no órgão, para o qual compõe mais de duzentas tocatas, fugas, fantasias, peças litúrgicas e prelúdios. No entanto, reserva significativa atenção à Itália no que diz respeito à música instrumental, dando especial atenção a Antonio Vivaldi<sup>75</sup>, em cujos concertos elabora muitas melodias. Como professor, escreveu dois livros para *O Cravo Bem Temperado* (no original alemão: *Das wohltemperierte Klavier*) que, para além dos preciosos fins didáticos, se apreciam pelo elevado nível artístico que se pode usufruir. Com essas obras estabelece o nascimento da escala musical "temperada" (etimologicamente "temperar" significa cortar), ou seja, dividida em doze semitons iguais. Nos seis *Concertos de Brandemburgo*, nascidos em 1721, encontramos polifonia e homofonia<sup>76</sup>, conforme os modelos italiano e francês. Tal como acontece com Antonio Vivaldi, a música de Bach<sup>77</sup> traça uma fronteira clara entre o passado e o futuro, abandonando cânones precisos no que diz respeito à harmonia e, sobretudo, um novo conceito de contraponto.

---

<sup>73</sup> Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. HÄNDEL, Georg Friedrich. p. 319.

<sup>74</sup> Grove Música online. BACH, Johann Sebastian. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>

<sup>75</sup> Grove Música online. VIVALDI, Antonio Lúcio. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>

<sup>76</sup> Homofonia: emissão de uma mesma nota por várias vozes ou instrumentos. Polifonia: união de várias partes vocais ou instrumentais simultâneas = monodia. (vocabulário Treccani)

<sup>77</sup> Bach, Johann Sebastian. - Eisenach 1685-Leipzig 1750- Compositor alemão. A partir de 1703 foi organista em Arnstadt e de 1708 a Mühlhausen, em 1717 tornou-se Kapellmeister na corte de Köthen; dessa época são os 6 *Concertos de Brandemburgo*, as suítes para instrumentos solo ou acompanhados e muita música para cravo. Em 1723 tornou-se Cantor na igreja de S. Tommaso em Leipzig onde compôs as grandes *Paixões*. Entre 1730 e 1750 compôs a *Missa em si menor* (1733), retribuiu sua música anterior e lidou com a solução de problemas de contraponto. Por volta de 1749, a saúde do compositor começou a piorar e sua visão falhou. Quase completamente cego, ele ditou a (inacabada) *Arte da Fuga* antes de sofrer uma parada cardíaca. Rapidamente esquecido após sua morte, Bach foi "redescoberto" em toda a sua grandeza depois de 1829 graças a F. Mendelssohn que reviveu a *Paixão de Mateus*. A imensa produção de Bach inclui muitas das maiores obras-primas da história da música e inclui todos os gêneros musicais da época, com exceção da ópera. Um resumo é dado abaixo: Música sacra, cerca de 191 cantatas, 350 corais, a *Missa em si menor*. (c. 1733-45), o *Magnificat* (c. 1730), 3 oratórios (incluindo o de Natal, 1734), 3 paixões (incluindo a *Paixão de São Mateus*, 1729 ou '27). Composições para orquestra: cerca de 60 cantatas seculares (incluindo a *Cantata del caffè*, 1734); 4 aberturas; 6 *Concertos em Brandeburgo* (1721); concertos especialmente para 1 ou 2 violinos, para 2, 3 e 4 cravos. Composições de câmara: corais, prelúdios, fantasias, tocatas e fugas para órgão; *O Cravo Bem Temperado* (1722-1742), *Variações Goldberg* (c. 1740). Invenções para 2 e 3 Vozes, *Suítes Inglesas* e *Suítes Francesas* (1715-22) para cravo, sonatas e Partitas para violino solo, *Suítes* para violoncelo solo, sonatas para violino e cravo; a *Oferenda Musical* e *A Arte da Fuga* (1747-50) para instrumento de teclado. *A nova enciclopédia de música Garzanti*, Garzanti editore, Milão 1993.



Já foi dito que o melodrama prospera em Nápoles e Veneza. Na cidade napolitana surge nas primeiras décadas do século XVIII Nicolò Porpora<sup>78</sup>, o primeiro, cronologicamente falando, dos compositores de ópera napolitana que se aventuram no teatro. Entre eles, há aqueles que escolhem, recuperando-o do passado, o gênero sério e aqueles que, em vez disso, experimentam o gênero engraçado. Toda a Europa será então invadida por ela. Porpora, já desde o início, dá vida a uma série de obras de cariz sério, musicadas sobre os textos dos melhores libretistas do momento, como Zeno, Salvi e Pariati. Estamos falando de *Flavio Amicio Olibrio* (1711), *Faramento* (1719), *Semiramide*, *rainha da Síria* (1724) e outras obras-primas. A partir de 1725, Porpora dedicou-se ao melodrama de Metastasio, o advogado poeta romano que se mudou para Nápoles. A música de Porpora conquista o público, do qual se torna o preferido, sobretudo por duas razões que se identificam na valiosa vocalidade e no aspecto formal da obra, cujo esquema, uma vez fixado, se mantém definitivamente. O autor consegue conquistar o público porque lhe oferece um espetáculo com características essencialmente baseadas no puro hedonismo que obtém com um eficaz virtuosismo cantante, não desvinculado, porém, de uma musicalidade agradável, depurada de qualquer dramaticidade.

O barroco veneziano tardio, ao qual se ancora a maioria das obras de Vivaldi, foi abandonado por Porpora e outros músicos napolitanos para dar vida a um novo gênero de melodrama, ligado à poética de Metastasio.

Praticamente o ocaso do século XVII coincide com o ocaso dos esquemas operísticos que assumiram uma forma já desgastada e inviável tanto em termos de características estilísticas musicais quanto em termos de conteúdo poético.

---

<sup>78</sup> Grove Música online. PORPORA, Nicola (Antonio). <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126> & Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. PORPORA, Nicola. p. 590. Nicola Porpora (Antonio Giacinto) nasceu em Nápoles em 17 de agosto de 1686. Aos dez anos e ingressou no Conservatório dei Poveri di Gesù Cristo, onde, até 1706, foi aluno de Gaetano Greco e seus assistentes Giordano e Campanile. Logo após completar seus estudos, ele foi contratado como Kapellmeister pelo príncipe de Hesse- Darmstadt e comandante geral das tropas cesarianas em Nápoles. Depois da estreia no teatro (1708) parece ter entrado ao serviço do Embaixador de Portugal, como indica o libreto da sua terceira ópera, *Basilio re d'Oriente*, datada de 1713. No entanto, no ano anterior já tinha aberto uma carreira de canto escola para se tornar a mais famosa da época e onde cantores como Farinelli (Carlo Broschi), Caffarelli (Gaetano Majorano), Giuseppe Appiani, Porporino (Antonio Uberti), Felice Salimbeni, Benedetta Emilia Agricola Molteni e Regina Mingotti foram treinados. Em 1715 foi nomeado primeiro professor do Conservatório de Santo Onofrio, do qual saiu em 1722, sobretudo para seguir a atividade de Farinelli. Mais tarde, esteve em Veneza, onde talvez tenha permanecido de 1725 (ano em que lhe foi confiada a direção do Coro degli Incurabili) até 1732, como também atestam as muitas representações locais de suas obras. Em 1733 mudou-se para Londres como porta-estandarte do partido oposto a Händel, que então também fez uso de Johann Adolph Hasse, além de um grande grupo de cantores famosos como Senesino (Francesco Bernardi), Farinelli, Cuzzoni-Sandoni. Cinco anos depois ele estava de volta a Nápoles, mas depois residiu novamente em Veneza e depois em Viena (1745), Dresden (1747-51), Viena (1752-60). Foi durante este último período que teve entre seus alunos Franz Joseph Haydn, que viveu com ele atuando como seu copista, acompanhante de cravo e criado. De volta a Nápoles, ele não obteve mais sucesso como compositor de ópera. Ele retomou seu cargo no Conservatório de Santo Onofrio por algum tempo, mas passou os últimos anos em completa pobreza, ele morreu em 3 de março de 1768.



O primeiro desenvolvimento musical espanhol, sob o reinado de Carlos II, ocorreu na Capela Real que, ao longo do século XVII, serviu de modelo para todos os centros eclesiásticos secundários.<sup>79</sup> Na Capela Real, segundo os estudos de Luís L. Rodriguez, verifica-se a presença decisiva de músicos italianos, desde a primeira metade do século XVII, presença que se acentua durante o reinado de Carlos II. Entre 1677 e 1679 chegaram à corte cantores e músicos italianos.

A partir de 1690, Marianna de Neoburg, segunda esposa de Carlos II, aumentou a produção de música italiana, com peças de Corelli. Este fato é determinante para a difusão da música italiana que, através da Capela Real, influência efetivamente a música espanhola. O violinista veneziano Antonio Milani e o flamengo Hugo Mayeu, também violinista, passaram a integrar os quadros da Capela Real em 1677. Embora o violino não seja considerado um instrumento digno de figurar em cerimônias sacras, segundo as autoridades da mesma Cappella Reale que realmente querem acertar não tanto o instrumento quanto a música italiana, os dois músicos permanecem. No ano seguinte, ou seja, 1678, o quadro de funcionários aumentou com novos violinistas e instrumentistas de cordas, com a chegada de outros músicos italianos, entre eles Carlo Ambrogio Lonati, um renomado violinista.<sup>80</sup>

Em 1678, a Capela Real foi enriquecida por outros músicos italianos e com eles estavam também os castrati Antonio de Guida, Antonio de Lissa, Nicolas Tricario e Domenico Del Vecchio Paravito de Nápoles; depois temos Sebastião Cecchi de Florença. De Nápoles também há duas crianças, como vozes infantis.

Enquanto a ópera barroca domina na Itália, na Espanha ela toma forma e se desenvolve como uma atuação teatral totalmente *sui generis*: “a zarzuela”<sup>81</sup>. Este espetáculo, que segue parcialmente a *ópera cômica* francês e o *Singspiel* Alemão, difundiu-se em meados do século XVIII e os libretistas experimentaram obras até medíocres, como Antonio de Zamora ou Francisco de Bances Condamo, mas onde também se apresentaram músicos de certo valor, como Sebastião Durón. Neste gênero local que é La Zarzuela, alternam-se partes musicais que contêm temas tradicionais, ou pelo menos que seguem o seu estilo, e partes, em espanhol, recitadas, precisamente consoante o estilo francês da *ópera-comique* ou *Singspiel* alemão. Em homenagem ao rei da Espanha, em 1701, na corte de Lima, no Peru, há a representação da

---

<sup>79</sup> RODRIGUEZ, Paulo Luís. – Música italiana na corte espanhola durante o reinado de Carlos II (1665-1700).

<sup>80</sup> Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. LONATI, Carlo Ambrogio, p. 440. Milão? – aí 1710/1715- Violinista, talvez o primeiro professor de Francesco Geminiani. Esteve em Nápoles, na Corte de Pedro Antonio de Aragona, vice-rei, cantor de ópera e um dos violinistas mais brilhantes de sua época. Em 1673 mudou-se para Roma, onde a Rainha Cristina da Suécia abriu ao público a sua orquestra de cordas que ele liderou como virtuoso do violino. Entre (1677-1683) mudou-se para Mântua e depois, após mudanças pouco claras, voltou para Milão. Entre 1683 e 1688 esteve em Londres. Após os anos 80, ele voltou para Milão para ficar lá até sua morte. <sup>81</sup>- Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. ZARZUELA.pág. 846.



obra em um ato *La púrpura de la rosa* (com libreto de Pedro Calderón de la Barca e música de Tomás de Torrejón y Velasco Sánchez), por ocasião do aniversário do rei Filipe V. A música operística italiana, por meio de *trupes* próprias, conquistou a cena espanhola já no início do século XVIII. Um dos primeiros músicos italianos a aparecer foi o napolitano Francesco Corradini, que em 1730 foi nomeado compositor oficial da corte. Porém, foi com o advento de Carlo Broschi, *vulgo* Farinelli, que o teatro italiano se espalhou pela Espanha, ajudando a substituir os antigos espetáculos da Zarzuela por músicos, cantores e operadores teatrais da Itália. Durante a sua estada na corte de Madrid, Farinelli administrou os teatros e espetáculos de ópera da capital, assumindo um papel e posição superiores aos reservados a Domenico Scarlatti, cujo acesso a Espanha se deu na sequência do casamento da princesa Maria Bárbara com o futuro Fernando VI. Maria Bárbara, que foi aluna de Scarlatti em Lisboa, quando se tornou rainha da Espanha, nomeia seu professor como *Mestre de Câmara*. No entanto, a figura de Scarlatti sempre desempenha um papel inferior ao de Carlo Broschi.

Outro músico italiano da corte espanhola foi Luigi Boccherini<sup>82</sup>, embora não tenha desfrutado da mesma fortuna de seus predecessores Domenico Scarlatti<sup>83</sup> e Carlo Broschi. Ele permaneceu lá de 1768 até sua morte em 1805.

---

<sup>82</sup> Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. BOCCHERINI, (Ridolfo) Luigi. p. 91. E <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biografias/luigi-boccherini>

<sup>83</sup> Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. SCARLATTI, (Giuseppe) Domenico. p. 664.



## 2.9.4 Belcanto

### 2.9.4.1 Castrati: sopranistas e contraltistas

O primeiro capítulo já tratou extensivamente da origem, difusão e prática da castração ao longo dos últimos séculos.

Os cantores castrati ingressam no mundo teatral e, especificamente, na nascente ópera em virtude das diretrizes impostas pela Igreja. Pode-se dizer que daí deriva a difusão, o uso e a exaltação coletiva que os castrati suscitam ao longo do período barroco.<sup>84</sup>

São duas causas concomitantes que sancionam o seu surgimento: as imposições da Igreja e o nascimento desse movimento excepcional que é o Barroco.<sup>85</sup>

Voltemos à Igreja. Convencido de que estava seguindo a vontade das sagradas escrituras, em 1589 o Papa Sisto V proibiu as mulheres de cantar na igreja. Chegou a emitir a Bula "*Cum pro nostri temporalis munere*" (Quando para nossa necessidade momentânea), com a qual, na prática, autorizou que, no lugar das mulheres, cantores castrati da Espanha pudessem se apresentar na Capela Sistina. Dez anos após o recrutamento dos cantores castrati espanhóis, na Capela Sistina, temos a presença dos dois primeiros castrati italianos. Eles são Pietro Paolo Foligno e Girolamo Rossini.<sup>86</sup>

E aqui surge a pergunta: por que se excluem as mulheres e, portanto, a voz feminina, que é mais dúctil e maleável no canto florido? Por que as mulheres também são quase excluídas da cena operística? Trata-se quase de uma obrigação pela simples razão de que essas execuções ocorrem apenas nos territórios que fazem parte do Estado da Igreja.

---

<sup>84</sup> MAYER BROWN, Howard. "Opera, Origins", no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. eds. S.Sadie e J. Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001.

<sup>85</sup> SCHULENBERG, David. *Música do Barroco*. Nova Iorque; Oxford. Oxford University Press, 2001.

<sup>86</sup> BOTTEGHI, Egon. *Vozes alienígenas. Jornada de um homem trans do século XX na estética de cantores castrati*. (egon.botteghi – Amaro ecoverg coletivo feminista ANGUANE). Politesse Centro de Pesquisa, Teorias e Políticas de Sexualidade CIRQUE. 2018.



A resposta é clara: porque, de acordo com os ditames religiosos, as mulheres não devem nem podem falar e, portanto, cantar em público. Ou seja, é bom que as mulheres mantenham a boca fechada.<sup>87</sup>

[...] literatura prescritiva desde os tempos clássicos, aconselhava as mulheres a demonstrarem sua castidade através do silêncio. A boca fechada de sua parte superior do corpo simbolizava a boca fechada de suas partes inferiores. Assim, para mulheres de boa origem, quebrar o silêncio de forma tão extravagante diante de estranhos implicava na possibilidade de estarem sexualmente disponíveis (CUSICK, 2009, p.10; tradução nossa)

Fiel a esse princípio, a própria Igreja excluiu categoricamente a presença feminina em suas capelas, em suas cerimônias, em suas manifestações cênicas, onde se envolve o canto, valendo-se apenas de vozes infantis, que são vozes de crianças; belas, macias e doces, antes de atingirem a puberdade, período da vida em que, juntamente com as mudanças físicas, ocorre também a mudança da voz.

Outra pergunta que deve ser feita, para melhor entrarmos nesse mundo vocal dos castrati que nos parece tão distante de nosso modo de ser e de pensar quanto absurdo em substância, é: “Por que a Igreja adota esse princípio? A que se refere?” Refere-se ao que escreve São Paulo, ou Paulo de Tarso, (Carta aos Coríntios 14:34-35): *"Como em todas as comunidades de fiéis, as mulheres nas assembleias ficam em silêncio porque não podem falar; ao contrário, sejam submissas, como diz a lei..."*.

Conceito que se extrai do que contém o Antigo Testamento de que a mulher não tinha consideração, sendo considerada como um objeto ou um homem incompleto. São inválidos os ensinamentos e exemplos de Jesus que no Novo Testamento reavaliam a mulher, libertando-a totalmente dos preconceitos da lei judaica. O curioso é que até São Paulo se contradiz porque, sobretudo na Carta aos Romanos, exalta o valor da mulher, reconhecendo que ela desempenhava um papel importante nas primeiras comunidades cristãs, como relata Luigi Manglaviti em *Buscando o Filho* (p. 592). Segundo o mesmo autor, essa contradição não é nada original, mas apareceu mais tarde, quando os primeiros Padres da Igreja puseram as mãos nos textos inserindo partes estranhas e contrárias aos conceitos expressos pelo autor, para dar uma virada na história da evolução do cristianismo, favorecendo os homens e não apenas excluindo, mas mortificando completamente as mulheres.

---

<sup>87</sup> CUSICK, S. Gênero e música barroca. Para Musi, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.10



Este é o primeiro passo que permite que os castrati proliferem e passem dos coros eclesiais para o palco do teatro, em primeiro lugar, nos residentes no território da Igreja e logo a seguir, pelas razões que a seguir se descrevem, em todos os teatros da Europa. Com efeito, as Ordenações da Igreja dizem respeito não só aos coros das capelas das várias cidades e vilas, mas também aos teatros e a todas as representações públicas, onde se exige a voz feminina, dentro do seu próprio território.

O Presidente do Centro de Estudos Farinelli de Bolonha, professor emérito Patrick Barbier, em maio de 2022, em videoconferência sobre o tema: Mito, História e Sonho de Farinelli, Câmara Municipal de Andria, cidade natal de Carlo Broschi, Rotary Club Andria "Castelli Svevi", foi expresso nestas palavras:

No começo eu acho que o problema é religioso, ou seja, na verdade, a questão vem da Igreja [...] e para evitar a presença de mulheres [...] portanto, no início, há a ideia de ter todas as vantagens de uma voz feminina num corpo masculino, num corpo de homem. Porém [...] muito rapidamente a ópera, o teatro de ópera, se apaixona por estes cantores e então já não se trata de evitar as mulheres.<sup>88</sup>

Outro aspecto singular, no que diz respeito ao uso de castrati e à própria prática da castração, é o que diz respeito à própria mutilação física, explicitamente condenada pela Igreja, uma vez que o homem, criatura de Deus, não pode interferir na obra do Criador. Se por um lado este princípio é reafirmado, por outro é a própria Igreja que exige castrati nos coros das suas Capelas. De fato, de acordo com princípios puramente éticos, a castração é uma violência, uma feiura para com o corpo humano. Não obstante, mantém-se a condenação oficial da Igreja, no início do século XVII, face ao pedido de cantores castrati, são muitas as crianças que são submetidas a esta prática.

A castração é praticada em vários locais, começando pelos hospícios que encontramos nas grandes cidades, passando pelo campo, pelas lojas simples e, mais frequentemente, pelos barbeiros, pois já estão habituados a manusear a navalha, são reconhecidos como tendo maior destreza em incisar e remover partes do corpo. Mas não é de forma alguma uma prática indolor e sem riscos. A septicemia não perdoa na ausência de antibióticos e penicilinas que só serão descobertos no ano 29 do século XX. Sabe-se que os "cirurgiões", mais ou menos improvisados, recorrem a vários métodos para anestesiá-los: administração de ópio, compressão da artéria carótida, imersão em leite ou gelo, extrato de mandrágora e cicuta.<sup>89</sup> Mas as precauções

<sup>88</sup> BARBIER, Patrick. Andria, Câmara Municipal do Conselho, Rotary Club Andria "Castelli Svevi". Mito, História e Sonho de Farinelli: <https://www.youtube.com/live/o7AhaEER7Uo?feature=share> 20 de maio de 2022. Patrick Barbier, a partir do minuto 1:16:00.

<sup>89</sup> Centros dentários. [com/news/prime-dell-anaesthesia-comesi-combatteva-la-strutta-al-pain.html](https://www.centrosdentarios.com/news/prime-dell-anaesthesia-comesi-combatteva-la-strutta-al-pain.html)



para aliviar a dor não podem compensar o grande risco que tal operação acarreta. Na verdade, há muitas mortes. Esta operação envolve sucessivas mutações morfológicas permanentes. No assunto, devido à falta do hormônio testosterona, falta o chamado pomo de Adão; ou seja, a saliência da cartilagem tireoide que envolve a laringe, não aparece a barba, os pelos pubianos ou axilares, não desenvolve a genitália externa ou os músculos, adquire obesidade com características puramente femininas, assume uma aparência efeminada, atinge um médio de tamanho maior, devido a um alongamento anormal dos ossos. Além disso, a laringe não muda e as cordas vocais não se alongam, gerando a consequência mais esperada, e para qual se realiza esta mutilação: não ocorre a "mudança de voz".

Se essas são as características físicas que ocorrem após a castração, não devemos esquecer as de natureza psicológica, que conduzem o sujeito a uma neurastenia acentuada e à busca constante da solidão. Os cantores castrati, apesar da excitação artística que suscitam, pelas inegáveis qualidades de canto que conferem no período musical Barroco, suscitam grande ironia pela sua figura desajeitada, carente de desenvolvimento corporal harmonioso. Sua figura prestava-se muito bem a ser retratada de forma muito grotesca por caricaturistas. Basta citar o conde veneziano Anton Maria Zanetti (1680-1767) que transportou em seus esboços as "monstruosidades" desses artistas, flagrados pela Europa, destacando de forma extrema seus aspectos peculiares.<sup>90</sup>

Para além das mutações corporais, é mais interessante centrar a atenção no diferente enquadramento que a voz do castrato assume. Acontece que, uma vez realizada a operação, quando a puberdade se instala, a voz não sofre mais o rebaixamento de uma oitava, como geralmente ocorre nos adolescentes. Fica fossilizado no timbre e no tom entre os da mulher e do menino, assumindo indiscriminadamente as características de soprano ou contralto. Esta é a razão pela qual um castrato pode mudar sua voz, durante sua vida, de soprano para contralto e vice-versa. Ao sofrer a castração, a laringe, a qual é o órgão responsável pela fonação, não desce como normalmente acontece nos homens (muito menos nas mulheres), então as cordas vocais, estando muito mais próximas da cavidade de ressonância, levam à clareza e ao brilho do som, com um efeito positivo nos harmônicos. Ao mesmo tempo, no castrado, a caixa torácica assume uma forma ligeiramente arredondada, simultaneamente com o seu maior desenvolvimento: o resultado é uma caixa de ressonância ótima para pequenas cordas vocais. O resultado dessas peculiaridades fisiológicas é uma voz única, pois não é masculina, nem feminina, nem infantil. Reúne em si as três características que acabamos de referir, obtendo aquela amálgama vocal

---

<sup>90</sup> BETTEGAGNO, Alessandro, editado por. Caricaturas de Anton Maria, catálogo da exposição (Venice Fondazione Giorgio Cini) Vicenza: Neri Pozza, 1969.



que ultrapassa o humano para assumir uma conotação angelical e surpreendente, entrando em plena harmonia com os ditames do ideal barroco que, embora artificial, enaltece aquele modelo de magnificência extrema.<sup>91</sup>

Na primeira metade do século XVII difundiu-se na Itália a prática da castração, que no século anterior era pouco ou nada praticada. Este aumento deve-se, como já referido, à necessidade de incluir cantores no coro da Capela Sistina para compensar a falta de vozes femininas.

Impulsionada pela moda lançada pela Capela Sistina no Vaticano, a prática da castração atingiu seu auge no século XVIII, quando o uso de castrati se espalhou por muitos locais de culto.

Superando as hesitações morais, éticas e religiosas, é o próprio Papa Clemente VIII quem autoriza e abençoa a castração tal como é realizada "*ad onorem Dei*", em honra de Deus. Cantor castrado é, portanto, inicialmente apreciado nos coros das Capelas. Logo, porém, surgiu a necessidade, dadas as proibições da Igreja em relação às mulheres, de empregá-las no nascente mundo operístico. O movimento barroco é a causa concorrente da ascensão dos castrati. Na verdade, sua voz se presta a despertar espanto e admiração. Segundo o fonoaudiólogo Franco Fussi<sup>92</sup> é possível que a voz dos castrati seja a união de três vozes em uma. Ele aponta que na única gravação, dos anos de 1902 e 1904, que chegou até nós de um castrato (Moreschi)<sup>93</sup> notamos, em comparação com os falsetistas de hoje, uma gama mais ampla de cores e volumes. As características da voz<sup>94</sup> do castrati se prestam a surpreender o público. Além da doçura da emissão, o que suscita a admiração unânime é a ductilidade que lhe permite, após uma longa escola baseada em exaustivos exercícios, exibir uma complexa gama de ornamentos e floreios, uma grande extensão da textura vocal e um enorme reserva de ar nos pulmões, com a qual o cantor consegue segurar a nota por muito tempo. Portanto, a proliferação da prática da castração também se deve ao fato, como mencionado acima, de forma alguma desprezível, de que nos Estados Pontifícios, as mulheres não só não podem cantar na igreja, como também não podem pisar em palcos de teatro.

---

<sup>91</sup> PESCHEL, Enid Rhodes; PESCHEL, Richard E. Insights médicos sobre os Castrati na ópera. Cientista Americano, vol. 75, p.578. Universidade de Yale, Faculdade de Medicina, 2004.

<sup>92</sup> FUSSI, Franco. Editado por. A voz do cantor. Ensaio sobre fonação artística, voll. 1-, Turim, Ômega, 2000. Franco Fussi - Médico-cirurgião, especialista em Foniatria e Otorrinolaringologia, ex-Chefe do Centro Fonoaudiológico da Autoridade Sanitária Local de Romagna em Ravenna, Chefe Científico do Curso Superior de Vocologia Artística da Universidade de Bolonha dirigido pelo prof. Angelo Pompilio (baseado em Ravenna), professor do Curso de Fonoaudiologia da Universidade de Bolonha e ex-professor do Curso de Especialização em Audiologia e Foniatria da Universidade de Ferrara.

<sup>93</sup> MORESCHI, Alessandro. - Monte Compatri 11-11/1858 – Roma 21/04/1922- último cantor castrado a ter servido no coro da Capela Sistina no Vaticano. O único a também ter gravado a própria voz em peças solo, conhecidas como "o anjo de Roma".

<sup>94</sup> SUNDBERG, Johan. A Ciência da Voz Cantada, Dekalb, Northern Illinois University Press, 1987.



Mesmo que Patrick Barbier<sup>95</sup> nos aponta que, “[...]  *muito rapidamente a ópera se apaixona por esses cantores e aí não é mais questão de evitar as mulheres. [...] há mulheres e há castrati que fazem os papéis masculinos*”. Assim, aqui os empresários aproveitam a oportunidade, vendo nos castrati uma grande e inesperada vantagem sobre os falsetistas.

[...] a partir do início do século XVIII, devo dizer que na Itália, sobretudo, e em toda a Europa, há uma paixão pelas vozes altas das mulheres ou dos castrati. E as pessoas não se importam se Júlio César tem voz de soprano. Isso funciona muito bem para as pessoas daquela época. Existe uma paixão. As pessoas são apaixonadas por vozes, em primeiro lugar, e não por credibilidade sexual, digamos, que não interessa a ninguém.<sup>96</sup>

Cantores castrati é o estímulo que invade o mundo dos estratos menos abastados, senão decididamente mais pobres da sociedade da época. Os pais dessas crianças dotadas de canto, que talvez já cantem em coros eclesiásticos, para uma acomodação econômica, senão precisamente pelas enormes fortunas que os mais dotados e afortunados podem acumular, são induzidos a encaminhá-los para a castração. A eventual fortuna do filho, esperam os pais, também equivale à fixação econômica da família, ainda que, como veremos adiante, isso raramente aconteça. A prática da emasculação é, portanto, encontrada entre as classes menos favorecidas, certamente não entre a aristocracia. Temos a confirmação quando se oferece uma visão panorâmica da origem dos cantores castrati, divididos não só por localidade, mas também por classe. Já se pode antecipar que, no que diz respeito à proveniência social dos castrati, Farinelli provém da pequena nobreza apuliana, ainda que carente de grandes recursos.

É interessante analisar o procedimento, ou melhor, o método pelo qual a castração é iniciada. Tudo começa a partir do local onde as crianças se apresentam em canções eclesiásticas. Indivíduos talentosos são descobertos pelo mestre de capela ou organista, que se apressa em transmitir-lhes os rudimentos da instrução musical. Se a criança se mostra predisposta ao demonstrar que pode aprender bem e com facilidade os ensinamentos musicais que lhe foram transmitidos, o mestre de capela ou o organista não perde tempo em contatar os pais, persuadindo-os para darem permissão para a castração para conduzir a criança rumo àquelas miragens de uma carreira musical e econômica de sucesso. Tudo ocorre de forma não clara e compartilhada, muito menos com a criança que raramente realiza o projeto adaptado pelos

---

<sup>95</sup>- BARBIER, Patrick. Andria, Câmara Municipal do Conselho, Rotary Club Andria "Castelli Svevi". Mito, História e Sonho de Farinelli: <https://www.youtube.com/live/o7AhaEER7Uo?feature=share> 20 de maio de 2022. Patrick Barbier, a partir do minuto 1h16'00”.

<sup>96</sup>- Ibidem.



pais em conluio com o professor de música. Agimos sempre na onda da falsidade e da hipocrisia, que todos conhecem, mas que todos aceitam e partilham como prática consolidada.

Tudo se move não tanto por uma onda artística, mas apenas por interesse econômico. Existem documentos que atestam esta prática no arquivo do Teatro Valle de Roma. As famílias nunca admitem que a castração do filho foi uma escolha sua, ainda que sob a pressão e convicção do mestre de capela, justifiquem o "infeliz acontecimento" como uma desgraça: uma queda de cavalo, um coice, uma mordida, uma má formação por natureza, nascendo a criança com essa deficiência.

Quase sempre, os primeiros a reclamar da deficiência são os próprios interessados; quase sempre não é aceito, nem do ponto de vista humano, nem do ponto de vista social. Mesmo quando proporciona vantagens econômicas a alguns privilegiados, o interessado guarda um pesar e uma mágoa, uma dor e um ressentimento pelo que o 'destino' lhe reservou, sem perceber que sua condição é resultado de um planejamento estudado, aprovado pelos pais. Geralmente o castrado sempre mantém e guarda uma desconfiança em relação aos pais, mesmo que não tenha provas de que sua deficiência se deve à decisão deles.

É preciso dizer que os cantores castrati<sup>97</sup>, seja como for o seu futuro, mantêm um sentimento pelos pais que assume várias características. Pode ser um sentimento de desprezo, quando não é de ódio verdadeiro, ou de indiferença. Neles há sempre o dilema a ser resolvido: a alteração do estado físico é obra do acaso, foi causada por um acidente ou os pais são os responsáveis indiretos por isso? É também verdade que os filhos, uma vez terminada a operação, são, como seria de esperar, retirados de casa para acederem a estudos musicais que, segundo as expectativas, deverão abrir-lhes as portas ao sucesso artístico-econômico; e que o distanciamento da família continuará com o tempo, de modo que as relações com a família vão se desvanecendo até se perderem por completo. O sentimento supracitado se desenvolve e permanece no coração e na mente da criança, pois, geralmente quando isso acontece em um contexto de pobreza, a retirada da criança representa um alívio para a família, que não possui recursos para alimentar mais uma boca. Acontece então que nas crianças aquela sorte, ou sua habilidade, traz com o sucesso, o desejo de voltar para casa desaparece, representando um mundo que não lhes pertence mais.

---

<sup>97</sup> ORTKEMPER, Hubert. editado por GHILARDOTTI, Arianna. Anjos relutantes: castrati e música. Turim. Parávia, 2001.



Deve-se levar em consideração que a operação de emasculação nem sempre é bem-sucedida. São muitas as crianças que, por complicações irreversíveis, caminham para a morte. Estima-se que no século XVII cerca de quatro mil crianças eram castradas por ano e muitas delas morriam.

O que os mestres de capela propõem aos pais para convencê-los a castrar o filho dotado de voz, nem sempre se concretiza. Pode-se dizer que previsões otimistas são raras, muito raras, se as compararmos com o grande número de candidatos.<sup>98</sup> As expectativas dos professores e pais das crianças castradas são muito incertas. Na verdade, a bela voz da criança nem sempre permanece assim mesmo após a operação. Nem todo mundo mantém uma voz bonita que, com o passar dos anos pode se aprimorar e se aperfeiçoar tanto por causas naturais quanto pelo estudo a que será submetida. Em primeiro lugar, devemos considerar que muitas vezes a mutação da voz se dá em sentido pejorativo. Com muito mais frequência, as vozes mudam para pior, tornando-se ásperas, desagradáveis, terríveis. E aqui uma primeira escolha é feita, não pelos interessados, mas pelo destino. Assim, entre todas as crianças submetidas à castração, há uma proporção considerável que perde a beleza da voz. Uma segunda escolha, a mais importante para alcançar o sucesso desejado, consiste no sucesso da educação da própria voz, realizada por professores mais ou menos famosos. Aos mais afortunados, muitas vezes apoiados por um benfeitor, nem sempre carentes de oportunismo, face ao sucesso do seu protegido, abrem-se as portas do Conservatório, onde os esperam longos anos de árduo e contínuo estudo. Este caminho é articulado e realizado em mais de uma possibilidade.

Os pais podem confiar os seus filhos que vão ser castrados a recrutadores, que cuidam pessoalmente das crianças, iniciando-as, segundo vários costumes, no aprendizado da música e do canto.

Depois, há os intermediários com a função de colocar as crianças em escolas de música, onde trabalham professores renomados. Como já mencionado, os primeiros proventos do castrato são devidos aos mecenas, quando ele consegue ingressar no círculo teatral. O valor arrecadado reverterá para o protetor até a cobertura das despesas por ele incorridas.

Para além destas possibilidades, os interessados, ou alguém que os represente, podem requerer por escrito aos conservatórios de música a sua admissão. No entanto, essa prática tem limitações, pois a admissão é preferencialmente concedida a órfãos e pobres.

<sup>98</sup> Grove Music Online. ROSSELLI, John. Castrado.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901018>



A aparição dos castrati, que tanto entusiasmo despertam no público, põe em movimento um precioso comércio desses assuntos.

A voz de soprano era a preferida e as partes a serem confiadas aos sopranos estavam, portanto, em geral mais numerosos do que os de contralto, tenor ou baixo. Isso favoreceu o hábito de ter as partes masculinas interpretadas por sopranos ou contraltos e sobretudo pelos castrati, que se tornaram os favoritos do público no século XVIII.<sup>99</sup> (BARONI, FUBINI, PETAZZI, SANTI, VINAY. 1988, p.195)

À medida que aumenta o entusiasmo por eles, aumenta paralelamente a procura destes cantores, solicitados não só pelos vários teatros, mas também pela nobreza e aristocracia que os querem exibir nas suas salas de espetáculos ou, se os tiverem, dos seus teatros ou pequenos teatros. Nesse ponto, o castrato representa uma pechincha, uma mercadoria rara que também pode render muito. Os conservatórios são pressionados por pedidos constantes de cantores castrati, destinados não só a Itália, mas também ao estrangeiro, nomeadamente do Nordeste da Europa, da Saxônia, Prússia e Rússia, bem como da Baviera ao sul. Os castrati, portanto, também representam um momento favorável para os conservatórios que lhes permite crescer e se desenvolver, para satisfazer os pedidos contínuos daquele mundo, filho do barroco, que se alimenta de extravagância e magnificência. E o que poderia ser uma extravagância magnífica senão assistir à atuação de canto de um homem que canta com timbre de mulher-criança e que se entusiasma com vocalizações inimagináveis e temerárias, conduzidas à margem de uma voz divina? Neles coexistem duas almas: a celestial da beleza da voz e a demoníaca da agilidade, ductilidade, do colorido acrobático em trinados, arpejos, acicaturas, apojaturas, massas vocais e em tudo que a arte musical lhes põe à disposição para surpreender e cativar.

Como ocorre a preparação de cantores castrati nos conservatórios?<sup>100</sup>

Nos conservatórios da época também eram acolhidos alunos de canto não castrati, definidos como "intactos", enquanto para os castrati havia a denominação de "não intactos". Nome do conservatório também deriva. No entanto, além da preferência pelo melhor, os castrati são geralmente tratados de forma diferente dos demais alunos. O aquecimento de inverno do dormitório é reservado para eles; eles podem estudar sozinhos no dormitório; uma refeição mais rica, abundante e substancial está prevista para eles. Aos melhores juntam-se professores de renome que, sob a sua orientação, transmitem aos alunos tudo o que é necessário para aprenderem a adquirir o domínio absoluto daquele dom que lhes é proporcionado, em parte pela natureza e em parte criado pela intervenção do homem, o qual é a sua voz. Os alunos são

<sup>99</sup> BARÕES, FUBINI, PETAZZI, SANTOS, VINAY. História da música. Editora Einaudi, Turim. 1988.

<sup>100</sup> BARBIER, Patrick. Os cantores castrati. Milão: Rizzoli. 1991.



ensinados a obter uma perfeita respiração costo-abdominal profunda, a adquirir uma voz com regularidade e suavidade, a lidar com os embelezamentos exigidos pela inspiração barroca, executando com perfeição toda a agilidade necessária. Para isso, são necessários anos e anos de estudo, dos seis aos dez. Deve-se notar que nem todos os jovens estudantes são capazes de suportar tanto trabalho e estudo. Enquanto para quem consegue alcançar o resultado com perseverança, habilidade e dedicação, as portas do sucesso, do prestígio e da riqueza se abrem, já aqueles que não superam as dificuldades impostas por uma escola tão rígida, hoje inimaginável, caem na mais profunda depressão, decorrente de um duplo fracasso: ter perdido a integridade física e não ter alcançado o resultado prometido e desejado.

Como o tratamento entre as duas classes de cantores, intactos e não intactos, é favorável a estes últimos, pelos motivos acima descritos, por serem um bem precioso, há uma rivalidade declarada entre as duas formações que também é alimentada pelo fato, além do tratamento puramente convivial, de que as punições mais severas e pesadas são reservadas aos alunos intactos, em caso de insubordinação. Seguem-se distúrbios e fugas dos convidados.

Na cidade de Nápoles, encontramos não apenas os conservatórios mais renomados, mas também os professores mais ilustres.

Muitos cantores castrati saem dos conservatórios desta cidade. Deve-se lembrar que um dos primeiros conservatórios nasceu em Nápoles, senão o primeiro. A sua notoriedade reside, portanto, também na longa experiência que esta cidade criou no que diz respeito à escola de música e canto. O aumento das matrículas, no período aqui analisado, deve-se essencialmente ao fato de o melodrama se propagar de forma cada vez maior, tanto mais com o aparecimento dos castrati. Embora Nápoles seja a cidade da Itália de onde vem a maioria dos cantores, não é o único local de conservatórios, já que essas escolas também surgem em outras cidades da península. Os conservatórios de Florença, Gênova, Milão e Modena também são famosos.

O que surpreende nas escolas de música é a cidade de Veneza, onde não existem Conservatórios, considerados da mesma forma que os citados acima. Na cidade lagunar, porém, proliferam as Obras de Caridade, que levam o nome de “Hospitais”, onde encontram refúgio meninas órfãs, abandonadas ou deserdadas. Nesses lugares as meninas adquirem uma educação musical de alto nível. No entanto, não é privilegiado o ensino do canto e sim o de um instrumento musical. O ensino do canto é complementar e não prevê qualquer saída futura porque os hóspedes destes piedosos institutos, que nada mais são do que orfanatos ou abrigos, se preferirem, são destinados ou ao convento ou ao casamento, certamente não à carreira artística. Sua preparação artística, no entanto, é de alto padrão e permite que essas infelizes se



apresentem em concertos ou apresentações em casas de aristocratas, ou em teatros públicos. O professor mais famoso desses Hospitais é Antonio Vivaldi, que durante quarenta anos cuidou da preparação musical dos hóspedes e compôs uma infinidade de peças musicais para eles.

Uma nota particular é reservada para a Capela Sistina da capital, que pode ser considerada o verdadeiro berço do cantor castrato. Muito provavelmente, se a Igreja não tivesse mantido uma posição extremamente rígida em relação às mulheres, afastando-as efetivamente da possibilidade de cantar em formações corais, os cantores castrati não teriam recebido o favor que o barroco lhes reservou.

Entre os vários testemunhos de viajantes estrangeiros na Itália, que tiveram a oportunidade de ouvir cantar os castrati, Dyneley Hussey nos traz esta passagem de um prelado francês em viagem pela Itália durante o século XVIII.<sup>101</sup>

Seu timbre é tão claro e penetrante quanto o dos meninos do coro e muito mais poderoso; parecem cantar uma oitava acima da voz natural das mulheres. Suas vozes são algo secas e ásperas, muito diferentes da doçura das mulheres; mas são brilhantes, cheios de brilho, fortes e com um alcance muito amplo (HUSSEY, 1956. p. 641).

Pode-se supor que as várias escolas de canto teriam se concentrado na preparação de mulheres, usando o mesmo método reservado para os castrati, para levá-las a obter os resultados que estas têm desfrutado.

Tendo em conta o espírito da arte barroca, pode-se também supor, com alguma verossimilhança, que o resultado não teria sido o mesmo, pela simples razão de que teria desaparecido a atraente imagem do cantor que canta com voz de mulher. Por um lado desajeitado e ridículo, por outro agradável para a voz "diferente", mas altamente agradável. Pode-se afirmar que a capela papal estabeleceu e dirigiu o curso do melodrama nascente, situando-o na exaltação do castrato, mais do que na qualidade da obra em si, no seu conteúdo e eventualmente, quando se encontra, na mensagem social que o próprio drama pretende promover. Das intransigentes posições eclesiásticas surgiu um falso



mundo até na ficção do palco, inverteram-se os papéis, distorceu-se o gênero, confundindo-o e misturando-o com elementos estranhos, para criar "os monstros", do latim neutro substantivo *monstrum*, que tanto exalta e impressiona o público. Um novo espetáculo nasce para ajudar uma sociedade que, saindo de períodos históricos rígidos e ansiosos, como o perigo das invasões islâmicas, definitivamente afastados com a batalha de Lepanto em 1571, precisa relaxar e se iludir com fábulas e mitos personificados por como muitos novos mitos.

---

<sup>101</sup> HUSSEY. Dyneley. The Musical Times, Vol. 97, No. 1366. Dez. 1956. p. 641



## 2.9.5 Os castrati e a questão de gênero

O que eram os castrati ao longo do período barroco italiano<sup>102</sup>,

Para críticos e moralistas, o castrato era principalmente uma ameaça ao sistema vigente de divisão sexual. Como perversão da ordem estável dos sexos, o castrato ameaçava a sociedade em que essa ordem era um pilar, mas a massa de fontes de desprezo ou repulsa causadas pelos castrati não deve obscurecer os testemunhos deixados por muitos espectadores entusiastas. [...] A maioria do público respondeu esteticamente e favoravelmente ao canto "melodioso" dos castrati, enquanto a crítica preferiu adotar um ponto de vista moral, social e nacionalista e rir dos "Monstros" (CERVANT, 1998, p.1).

Nós, em nossos tempos tão mudados, achamos difícil imaginar.<sup>103</sup>

*Na verdade, ao historicizar gênero e sexo no barroco, isso nos leva a um mundo muito, muito estranho, muito diferente do nosso.* (CUSICK, 2009, p.20)

É certo que podemos encontrar referências históricas, na sua maioria exaustivas no que respeita a um exame minucioso da evolução cronológica da ópera, que de Monteverdi em diante se desenvolveu até desaguar naquele tão aclamado gosto, primeiro nas cortes e nas famílias aristocráticas e investindo assim a massa popular, desde a abertura dos teatros ao povo, seguindo o exemplo de Veneza, que, primeiro, em 1637 inaugurou no Teatro San Cassiano, existindo desde 1581, o nascimento do teatro de obras públicas pagas.<sup>104</sup>

O melodrama foi uma criação exclusivamente cortesã, que a princípio não tinha intenções socializadoras. Foi um espetáculo "para príncipes", como disse o próprio Marco Da Gagliano. Não se referia, portanto, a nenhuma das manifestações líricas dramáticas da função popular, surgidas em épocas anteriores. Não tem nada a ver com dramas e louvores litúrgicos, nem com mistérios e farsas, nem com as festas de maio e carnaval. Inicialmente era sempre encenado dentro de palácios e foi até 1637 que surgiu o primeiro teatro público de melodrama em Veneza, o San Cassiano. (ANDRADE, 2015)

Se a ressonância teve em parte pelo *exploit* que o teatro italiano tinha, onde cantores castrati davam vazão à sua habilidade, fazendo uso daquelas vozes "diferentes", nem masculinas, nem femininas, mas de beleza inimitável, que levavam os ouvintes a elogiar os

<sup>102</sup> Cervant, Xavier. *Tuneful Monsters: The Castrati and the London Operatic Public 1667-1737*. Pesquisa sobre Restauração e Teatro do Século XVIII. Vol 13 pag.1 Cervants1998TunefulMT. 1998.

<sup>103</sup> CUSICK, S. *Gênero e música barroca*. Belo Horizonte: For Musi, n.20, 2009.

<sup>104</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



intérpretes de acontecimentos certamente irrealis e bizarros, essencialmente em virtude daquele canto musicalmente acrobático que eles ofereciam, cabe parar e examinar, antes de tudo, essas mesmas vozes.

Em segundo lugar, expor, o mais cientificamente possível, a estudiosos e especialistas da área, porque aquelas vozes eram tão diferentes e admiradas pela beleza que espalhavam ao seu redor, do ponto de vista fisiológico e médico.

Conhecemos a gênese que levou a criança a essa decisão concretizada pelos pais, que ameaçavam a integridade física do filho face aos benefícios econômicos que uma carreira brilhante no campo operístico traria a toda a família. Esperança de que, mesmo quando o sujeito "sacrificado" obteve sucesso econômico, o mesmo não aconteceu com os pais, punidos pelo próprio filho por sua escolha não compartilhada, em retrospectiva dele, que a julgou perversa e mortificante.

Aconteceu que a criança, a destacar, proveniente maioritariamente de famílias em que vivia na pobreza, chamada a cantar em coros eclesiásticos e que manifestava uma bela voz, harmoniosa e afinada, representava uma ocasião ávida para os pais que nele viram a possibilidade de sair de suas agruras, lisonjeados justamente pela miragem de um brilhante sucesso, uma vez que seu filho foi encaminhado para a castração. Essas vozes eram procuradas tanto pelos tribunais, pelos nobres quanto pelas casas de ópera.

Sabemos que não só as mulheres não eram permitidas nos sôtãos dos coros eclesiásticos, mas também nos teatros sob o Estado da Igreja. Quem, sendo assim, cobriu os papéis escritos na textura aguda, com voz potente, mas mantendo-se suave e doce, e com aquela ressonância de encher o teatro?

Com a intervenção cirúrgica na criança manteve-se o timbre infantil, normalmente, mas nem sempre e obviamente só para os que ficaram vivos, mas com o desenvolvimento alargou-se a voz em extensão também para o grave e potencialmente, com possibilidade de manter a nota por muito tempo, em virtude do alargamento do tórax.

Conforme relata Mojon<sup>105</sup>, *“as modificações que a castração acarreta são: o não desenvolvimento da barba e a estreiteza da laringe, para que os mutilados tenham voz e aparência feminina”*.

E foi precisamente esta característica da "outra" voz que decretou em parte a fortuna dos cantores castrati, mas devemos, em todo o caso, ter em conta que o sucesso dos castrati se deve também à cumplicidade do público.

---

<sup>105</sup> MOJON, B. Dissertação sobre os efeitos da castração no corpo humano, Milão, Giovanni Pirota, 1822.



Porém, é preciso notar que não foi só a castração que permitiu ao cantor exibir uma voz definida na época como "celestial", "angelical", que consegue juntar, fazendo o papel de intermediária, terra e céu.

À primeira intervenção de natureza anatômica exige-se um período mais longo e difícil de aquisição daquela técnica de canto que o emasculado adquire após longos anos de estudo exaustivo e difícil, sob a orientação de talentosos professores. Mestres que só podiam ser encontrados nas escolas italianas, principalmente nos conservatórios espalhados pelas grandes cidades italianas, com Nápoles na liderança no início e meados do século XVIII. Esta cidade foi igualada por outras cidades, sede de conservatórios tão válidos quanto suas escolas de prestígio: basta mencionar Roma, Florença, Bolonha e Veneza. Mesmo nessas cadeiras havia professores muito habilidosos que preparavam os cantores castrati para os teatros, para os coros, para os círculos aristocráticos, principalmente da Itália, Áustria e Alemanha.

Deve-se notar que uma razão, senão exatamente a razão básica pela qual durante todo o período barroco não houve escolas de canto para castrati fora das fronteiras da Itália e muito menos no exterior: o canto barroco nasceu e se desenvolveu na Itália.

Já foi relatado, nesta tese, que nem todas as crianças submetidas à castração alcançaram a fama, a glória e a riqueza cobiçadas por pais imprudentes que só viam assim a saída da pobreza. Muitos, muitíssimos dos submetidos ao bárbaro "tratamento" que não tiveram consequências clínicas graves ou mesmo morreram, abandonaram o estudo. Muitos, mesmo aqui diríamos muitíssimos, que o completaram só atingiram um estado artístico de mediocridade. Apenas alguns, não poucos, mas raros, alcançaram o sucesso, explodiram em glória e ganharam os hosanas do público e foram cobertos de honras e riquezas. Exemplos destes últimos casos podem ser encontrados, no mais alto grau, nos nomes de Farinelli, Caffarelli, Senesino e alguns outros que mencionei anteriormente.

Os medíocres tornaram-se personagens secundários na ópera ou encontraram emprego, até certo ponto, em coros eclesiásticos; os que atingiam, após o estudo esperado, uma nota de apenas suficiente, eram absorvidos nos mesmos coros como membros genéricos do coro, podendo assim compensar a pobreza real, garantindo-se um pedaço de pão.

Convém dedicar alguma reflexão ao que se pode encontrar sobre a anatomia e a fisiologia dos cantores castrati, que têm sido efetivamente objeto de cuidadoso estudo do ponto de vista puramente artístico-musical e do canto, mas decididamente negligenciados do ponto de vista médico pesquisas da época. Um estudo que deveria ter sido dirigido para a gênese e natureza daquela voz que tanto fascinou os ouvintes da época barroca.



A pergunta a ser feita deve ser formulada essencialmente assim: como ocorre a mudança da voz de uma pessoa emasculada durante a transição da puberdade pra maturidade?

O que acontece com o órgão proposto a essa característica puramente humana de articular palavras, que expressam conceitos, ideias e sentimentos, e dotado de uma função que emite e controla uma gama variada de frequências acústicas, de modo a obter o que definimos como cantando?

Essa questão está ligada a outra que diz respeito às mutilações que, após a orquiectomia, sofre o corpo do sujeito tratado, juntamente com a laringe, na totalidade. Do ponto de vista médico, muito pouco ou nada nos foi transmitido sobre os cantores castrati da época. O sujeito emasculado é característico da música barroca italiana, que nela traçou um sulco luminoso e irrepetível; embora controverso, não despertou o mesmo interesse científico nos estudiosos da época, ainda que nos limitados conhecimentos e ferramentas disponíveis na época.

Francesco Bennati<sup>106</sup>, médico do *Théâtre-Italien*, estudioso interessado na voz de cantores, manteve-se totalmente cético diante do tão diferente dos castrati. Isso se pode dizer de Manuel Garcia Jr.<sup>107</sup>, inventor do laringoscópio, que ao longo da sua longa carreira científica nunca sentiu necessidade, nem foi movido pela curiosidade, de analisar a garganta de um cantor castrado (tendo à sua disposição os últimos artistas em circulação), para investigar e compreender por que saiu uma voz tão diferente e apreciada daquele órgão que é a laringe, comparada com a de um cantor não emasculado.

Se recuarmos ainda mais no tempo, achamos possível justificar essa atitude dos estudiosos com o estado de atraso da ciência; e, por outro lado, além do lado puramente técnico-fisiológico, certamente não saberíamos mais do que já sabemos sobre a vida artística dos castrati, aspecto que mais interessa ao estudo do teatro lírico da época.

Benedetto Mojon afirma sobre a falta de estudo médico-científico dos cantores castrati para compreender a aquisição desse aparelho vocal que permitiu e determinou sua ascensão explosiva no mundo artístico.

---

<sup>106</sup> BENNATI, Francisco. Nascido em Mântua em 1798, estudou medicina e cirurgia nas universidades de Pavia e Pádua e, distinguindo-se de maneira particular, continuou seus estudos às custas do governo austríaco. Formou-se em Pádua com uma tese intitulada *Dissertatio inauguralis médica sistens diagnosim diarrhoeae...* (publicada em Pádua em 1826), mudou-se depois para Viena para fazer um curso de especialização em medicina. Posteriormente, como médico do Duque de Hamilton, viajou para Londres e Edimburgo. Para mais tarde se estabelecer em Paris como médico da Ópera Italiana. Na capital francesa, na sequência de um acidente, B. faleceu a 10 de março de 1834. Enciclopédia Treccani.

<sup>107</sup> RODRÍGUEZ GARCÍA, Manuel Patricio fils, Madrid, 17 de março de 1805, Londres 1 de julho de 1906, barítono unanimemente lembrado como o mais ilustre professor de canto do século XIX, publicou o *Traité complet de l'Art du Chant* entre 1840 e 1847, inventor do laringoscópio em 1855 Manuel destacou-se nas doutrinas fisiológicas relativas ao canto e inventou o laringoscópio. Enciclopédia Treccani.



Aqui está o que o citado Mojon diz; *“É muito difícil e talvez até impossível, considerando o estado atual da ciência fisiológica, explicar por que os órgãos genitais influenciam tanto a estrutura, o desenvolvimento e a ação de muitos outros órgãos”*.<sup>108</sup>

Resumidamente, e para compreender em parte o que a castração fez ao emasculado, relatamos o que ainda é citado por Mojon sobre a questão<sup>109</sup>:

- nem todos os ossos adquirem o lugar de crescimento e dureza ao mesmo tempo;
- o crânio menor em relação às demais partes do corpo;
- ossos grandes, peito largo e pelve raspada;
- o esqueleto todo o torna semelhante ao de uma mulher;
- o tórax é dilatado tanto anterior quanto posteriormente, permitindo uma respiração mais ampla e livre;
- os fêmures menos arqueados, os joelhos se inclinam para trás de modo que quando caminham procedem como a mulher, devido à mudança do centro de gravidade;
- as clavículas são ligeiramente arqueadas, como nas mulheres, e o esterno é curto;
- poucos notam membros musculosos e atléticos, geralmente são redondos, macios e cobertos por pele fina e delicada;
- apresentam varizes nas extremidades superiores e inferiores, produzidas pelo relaxamento do sistema venoso.

Se os aspectos corporais sujeitos a modificações mais evidentes, após a emasculação, são os que acabamos de enumerar, no nosso compêndio a maior atenção deve ser dada ao efeito que mais diz respeito à produção vocal e, portanto, ao canto.

E é sempre Mojon quem especifica<sup>110</sup>: *“Entre as modificações a que se sujeita a medicina humana para a retirada dos testículos, as mais notáveis, e as que mais nos surpreendem, são o não desenvolvimento da barba e a estreiteza da laringe, para as quais os mutilados têm voz e aparência feminina”*.

Conde Guillaume Dupuytren dissecou, *post mortem*, a laringe de um castrado, e aqui está o que é relatado sobre isso<sup>111</sup>:

O conde Dupuytren reconheceu recentemente a precisão dessa observação, dissecando a laringe de um homem feito eunuco na infância: na verdade, era um terço menos volumosa do que a de muitos homens da mesma idade e estatura. A glote era muito estreita. Todos esses órgãos se assemelhavam aos de uma mulher ou de um menino pré-púbere.

<sup>108</sup> MOJON, B. *Dissertação sobre os efeitos da castração no corpo humano*, Milão, Giovanni Pirota, 1822, p. 1

<sup>109</sup> Ibidem. pp. 22-23

<sup>110</sup> Ibidem. p. 13

<sup>111</sup> DUPUYTREN, G. Nota sobre o desenvolvimento da laringe em les eunenhues, “Bulletin des Ciências” vol. VII 1803, n. 79 (vol. III) p. 143



O exposto nos coloca diante dos efeitos físicos da castração, mas não nos dá uma razão científica para o fenômeno, que segundo alguns estudiosos parece residir essencialmente no efeito de mutações hormonais desencadeadas após a castração, como os casos de estudo relacionado com as várias síndromes de Morris, Klinefelter, Kallmann, relativas a deficiências hormonais.<sup>112</sup>

Então, novamente com base no que nos chega do passado, deve-se notar que, conforme relatado pelo Presidente De Brosses:

Ocasionalmente, a voz do castrato sofre alterações durante a muda (na puberdade), ou enfraquece com o avançar da idade, transformando-se de soprano para contralto. Não raramente, durante a puberdade, eles a perdem por completo; dessa forma, não retêm mais nenhum vestígio da intervenção realizada, tornando o negócio altamente desfavorável.<sup>113</sup>

Quando a voz de um músico descia do soprano ao contralto, ouvia-se um timbre excepcional, muito apreciado pelos entusiastas da música daquele período. Ocorreu no cantor uma transformação que envolveu não só o perfil timbre-musical, mas aquele som cuja textura desceu do soprano estridente ao contralto mais polido e quente, aliás, potente e próximo da voz masculina. Em seguida, uma nova metamorfose "monstruosa" foi desencadeada: o cantor deixou a textura puramente feminina para tocar a masculina o cantor saía da tessitura puramente feminina e ingressava na masculina.

Mas os efeitos maravilhosos da úvula não foram percebidos apenas na tessitura vocal médio-grave, mas também na aguda,

O mais surpreendente, porém, é a habilidade que o castrato poderia ter em executar notas de peito que uma mulher já deveria emitir com a voz de cabeça, de modo que a passagem do registro deveria ocorrer em uma área mais aguda, no meio da região aguda de uma soprano feminina.<sup>114</sup> (CELLETTI, 1959, p. 248)

Sob o perfil emocional e psicológico do ouvinte, tomado pelo êxtase não só da escuta, mas também do sensório-estético, presenciamos aquela transição equívoca não isenta do íntimo embaraço psicológico da escuta, exceto que tudo isso foi acolhido e purificado e aclamado

<sup>112</sup> NIESCHLAG, E. BEHRE, H., M. e NIESCHLAG, S. ed. *Veja Testosterona: Ação, Deficiência, Substituição*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

<sup>113</sup> BROSSES, Ch. de. Itália o seu centavo ans, ou *Lettres [familières] écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, publiées d'après les manuscrits autographes par MR Colomb, Paris, Alphonse Levasseur libraire, 1836, "Lettre L., Á M. de Maleteste: Spectacles et Musique", vol. II, pp. 345-364.

<sup>114</sup> CELLETTI, Rodolfo. Sopranistas e contraltistas. Em *Música de hoje* 2. Milão. Recordações. Pág. 248. 1959.



no empíreo dessa arte barroca, completamente inexplicável e única, mas totalmente vivida com total entusiasmo e total participação.

Para enquadrar o tópico agora, é útil definir o conceito que expressa "a questão de gênero". O vocabulário do italiano Treccani diz o seguinte:

O termo gênero entrou no léxico público na Itália há alguns anos. Questão de gênero. Em seu significado original refere-se a uma essência, a da inclusão e igualdade do gênero feminino em relação ao masculino. Refere-se, portanto, às relações de poder entre masculino e feminino, à sua evolução histórica e às diferentes formas políticas e culturais que, dependendo do contexto e do lugar, essas relações assumiram.

No contexto aqui tratado, a questão de gênero, no que diz respeito aos cantores castrati, assume e se presta a muitas avaliações e a tantas descrições de aspectos particulares que o termo nos coloca. Compreende-se bem qual teria sido a atitude geral quando estes novos personagens apareciam na cena teatral, portadores de criações e extravagâncias por necessidade artística do público, que eles próprios tornavam atrativos e conseguiam realçar com indiscutíveis efeitos espetaculares. Imaginemos o impacto que, pelo menos no início, estes artistas da nova geração poderiam criar, estranhos, indefiníveis nem pela voz, nem pela aparência.

Uma voz que era mais feminina do que masculina, mas que, ao mesmo tempo, continha também a do menino, mas não era isto nem aquilo. Aspecto físico que parecia ser a síntese entre dois seres de características indefiníveis, entre os traços de um homem e os de uma mulher. Na maioria das vezes, porém, visto como um “único”, como um monstro, para usar um termo que em seu sentido etimológico se aplica ao que surpreende, maravilha, que é fora do comum.<sup>115</sup>

[...] *um dos muitos castrati empregados (Zambinella) nos palcos romanos em papéis femininos, notoriamente graciosa “tanto quanto a mais bonita das moças.”* (Brosses, 1973, p.521)

O corpo esguio, pelo menos na juventude, com membros inferiores e superiores alongados e finos, a cabeça pequena em relação à massa corporal, a pele delicada, o peito inchado e desproporcional, com um andar gracioso e leve. Características elaboradas por uma sábia e estranha alquimia de partes femininas e partes masculinas, reunidas para surpreender e levantar inferências e piadas sarcásticas.

---

<sup>115</sup> BROSSSES, Ch. de. Viagem à Itália, Cartas da Família (1739-40). Laterza. Bari, 1973 p.521.



A estrela da ópera seduz e, neste momento, encena a sexualidade na exuberância da sua voz, na majestade do seu timbre e no fogo da sua intensidade. Ao mesmo tempo que a voz desperta essa sexualidade, ela também pode causar certo horror, pois a sexualidade remete ao corpo, ao mais baixo da matéria e ao horror da castração.<sup>116</sup> (MALISCA, 2012, p. 71- 82)

Sabemos pelos inúmeros episódios que nos chegam daqueles tempos, do deslumbrante Barroco, que no que respeita a cantores castrati, muitos deles foram aclamados, seguidos, apreciados pelas suas vozes novas, fora do comum, estupendas e fascinantes. Ao mesmo tempo, eram também alvo de sorrisos maliciosos, de comentários ferozes e mordazes, de alusões mórbidas devido ao seu aspecto ambíguo de homem-mulher e mulher-homem.

E assim, se encontramos muitas citações elogiando sua habilidade em cantar, encontramos também muitos comentários irônicos e satíricos sobre sua aparência física e sua psique, ambos considerados, ou supostamente considerados, equívocos.

*“Parece uma verdade muitas vezes silenciada que a fortuna do castrato deva ser atribuída em primeiro lugar à carga ambígua que ele expressava mais do que à sua qualidade vocal.”*<sup>117</sup> (DAOLMI, 2000, p.137)

E ainda:

Eram muito comuns os papéis *en travesti*, nos quais a identidade sexual era oculta e às vezes difícil de reconhecer, para os quais os papéis masculinos eram frequentemente confiados às mulheres e os próprios jovens castrati faziam sua estreia em cena, muitas vezes interpretando papéis femininos.<sup>118</sup> (VENEZIALE, 2011, p.109)

Há até quem desloque a razão do seu sucesso do ponto de vista puramente vocal para a carga erótica que exprimem. Aqui está o que Beghelli<sup>119</sup> diz:

As contínuas sátiras dirigidas à categoria dos castrati, em narrativas literárias, comédias, farsas, meta teatros, a proliferação de anedotas e chistes sobre o potencial sexual desses jovens submetidos à castração na adolescência, para evitar que o desenvolvimento viril destruía a assexual voz dos anjos, são todos sinônimos de um interesse licencioso pelo ambíguo e pelo diferente, de uma atracção descontrolada e indulgente por aquela androginia que encarnavam, da qual nem as mulheres, nem os homens souberam escapar. (BEGHELLI, 2000, p. 132)

---

<sup>116</sup> MALISKA, Maurício Eugênio. Entre corpo e linguagem: a voz na ópera. Tempo Psicanalítico, Rio de Janeiro, v. 44.i, p. 71-82, 2012.

<sup>117</sup> DAOLMI, D. Senici E. A homossexualidade é uma forma de cantar. Contribuição queer para a investigação da ópera na música. Bolonha: no ensaio musical. 7.1. pp. 137-178. 2000.

<sup>118</sup> VENEZIALE, Marco. O 'primeiro homem' no 'drama para música' Handeliano. Aredenção do som. Progressos e limites da música de hoje, editado por Bernardo Pieri, La Finestra, Lavis, 2011, pp. 109-160.

<sup>119</sup> BEGHELLI, M. Cantando erotismo. Bolonha: O ensaísta musical, 7. 2000, p. 132.



De certos pontos de vista, é como se os castrati no palco fossem novas sereias nas rochas. Em relação a este último, Di Benedetto<sup>120</sup> reafirma um pensamento segundo o qual

*“A sedução irresistível exercida pelas sereias é de natureza erótica, sendo irresistível para os marinheiros”.* (BENEDETTO DI, 2010)

Goethe também se expressou sobre esse tema;

*Os castrati, segundo o poeta, recriam artisticamente as características do sexo feminino, pois há muito as estudam e as conhecem perfeitamente.*

Além disso:

*Os castrati provocaram reações homofóbicas e foram vítimas de abusos (físicos, psicológicos e verbais), chamados de castrati, não intactos e com vários nomes de origem animal.*<sup>121</sup> (FINUCCI, 2003)

As classes nobres do século XVIII não estavam isentas de zombar desses mesmos cantores castrati que traziam prestígio e renome aos seus salões. Aqui está outro relatório sobre isso<sup>122</sup>:

Castrati e chichisbéus eram uma expressão da nobre ideologia do século XVIII. Reafirmaram a primazia cultural e política dos aristocratas na sociedade, seu distanciamento das demais classes sociais. Expressavam o gosto artístico e estético dos nobres inclinados à busca da beleza, da celebração e do prazer sensual. O amor difundido pela farsa e pelo travestismo entre os aristocratas era o sinal de uma classe que, pressentindo a iminência do fim, buscava uma nova primavera na vida, um mundo que prolongasse sua adolescência. Castrati e chichisbéus revelaram a força e a cultura do mundo nobre, mas também sublinharam sua fraqueza. Aquela vida frívola e despreocupada, insolente e afetada, sob a forma pomposa e extravagante de músicos, cantores e cavaleiros criados, estava fadada ao fim porque criou um forte fosso entre o imaginário e a realidade. (SOLE, 2008, p. 120)

Aquele público, que acorria com entusiasmo para os ouvir, que se entusiasmava até à exaltação por suas atuações, pelas suas interpretações daqueles personagens irreais, mas tão em sintonia com o espanto que pairava no Barroco, reservou também outras atenções para eles, menos nobres, menos entusiasmados:

---

<sup>120</sup> BENEDETTO Di, Vincenzo. Homero. Odisseia. Trad. Benedetto di, Vincenzo – Fabbrini, Pierangelo. Milão: 2010.

<sup>121</sup> FINUCCI, V. A Máscara Masculina. Masculinidade, paternidade e castração no Renascimento italiano. Duke University Press. Durham e Londres. 2003.

<sup>122</sup> SOLE, Giovanni. Castrati e chichisbéus, ideologia e moda no século XVIII italiano. *Storie, bic*: JFC, 2008, p. 120.



O público, que no teatro entrava em êxtase por seus trinados e gorjeios, nos cotidianos discriminava e os marginalizava como diferentes. Os músicos cantores eram frequentemente objeto de sátira e caricatura, zombados e chamados desdenhosamente de capões, eunucos, “puttini”, afatados, aleijados, “castroni”, colhões e espadonas. (SOLE, 2008, p. 26-27).

Podemos também recorrer aos Padres da Igreja para saber o quanto o prazer de cantar tinha uma ligação estreita e uma forte componente sensual, onde encontramos a confirmação da proibição imposta por São Paulo, com o seu veto “*Mulieres in Ecclesiis taceant*” (manter as mulheres em silêncio [quando estão] na igreja). Esta proibição do Papa Sisto V em 1588 foi precedida pelo Concílio de Trento, 1545-1563, que regulamentou o uso do canto nas funções religiosas de forma adequada e segundo o preceito de Paulo de Tarso. Temos rastro e explicação.

O próprio prazer que a voz dá ao ouvinte é de natureza sensual, daí a proibição eclesiástica do canto feminino na igreja a partir de São Paulo (*Mulieres in Ecclesiis taceant* [Corinthians, 14:34-35]) e a meticolosa casística tridentina para regulamentar o uso do canto coral e solista nas funções litúrgicas.<sup>123</sup> (STEFANI, 1975)

E ainda:

A entrada se presta a refletir todos os problemas ligados a uma identidade sexual que é discordante dos dados pessoais. Podemos, portanto, definir corretamente a laringe como um órgão sexual secundário.<sup>124</sup> (SANZOVO, 2016)

Deve-se notar também, no que diz respeito às inferências, escárnio e ridículo decorrentes da aparência dos músicos, que na natureza o dimorfismo sexual em certos seres vivos é enormemente acentuado nas características físicas externas e, portanto, visíveis. Prova disso é o que encontramos nos fasianídeos, onde o macho tem uma libré vistosa e embelezada por uma plumagem policromada, enquanto a fêmea tem uma plumagem composta por penas de cor castanho-acinzentada uniforme, nada vistosa. Sem dúvida, esse distanciamento físico é menos acentuado na espécie humana, ainda que alguns caracteres apresentem uma diferença não desprezível entre os sexos.

[...] os castrati apareciam como membros de um terceiro gênero sexual, sem idade, suspensos para sempre em corpos que conservam belas qualidades comuns a

<sup>123</sup> STEFANI, G. Música e religião na Itália barroca, Palermo, 1975.

<sup>124</sup> SANZOVO, Stefano. Voz e identidade sexual. Pádua, 2016.



meninos e mulheres (incluindo suas vozes), bem como sua tendência efeminada ao excesso sexual. Como não eram meninos vulneráveis, mas homens adultos, os castrati podiam, portanto, servir como objetos seguros de desejo pederasta para homens que preferiam evitar os efeitos espirituais e fisicamente contagiosos do contato sexual com mulheres. Freitas apresenta ampla evidência de conexões homossexuais entre os castrati e seus "mestres" (o cantor romano Marco Antonio Pasqualini com o cardeal Antonio Barberini, o pistoiano Atto Melani com Carlos II de Gonzaga-Nevers, que foi duque de Mântua em 1650, e o florentino Francesco de Castris com o grão Príncipe Ferdinando II de' Medici no final do século XVIII). Tais conexões foram extremamente benéficas para as carreiras musicais dos cantores, muitas vezes mais benéficas do que suas conexões igualmente comuns com mulheres (a quem ofereciam companhia agradável, o prazer visual da beleza infantilizada e a possibilidade de um encontro sexual sem risco de gravidez). Através do entrelaçamento de seus talentos musicais e eróticos, alguns castrati tornaram-se adeptos de adquirir terras suficientes e riqueza pessoal que lhes permitiu afastar-se do que muitos consideravam a degradação da destreza profissional do canto virtuoso.<sup>125</sup>

(CUSICK, S. 2009, p.10; tradução nossa)

Já no passado surgiram opiniões e avaliações tendentes a esclarecer o período histórico que nos interessa:

Desde pelo menos o século II a. C. até o final do século XVIII, a opinião médica dominante na Europa ensinava que havia apenas um sexo e dois gêneros. Anatomicamente, as mulheres eram homens incompletos, seus órgãos genitais deixados para dentro (e virados do avesso) devido ao calor insuficiente no útero de suas mães. Portanto, mulheres e homens não eram sexos opostos. Eles eram variantes perfeitas e imperfeitas do mesmo sexo, respectivamente.<sup>126</sup> (CUSICK, 2009)

Quando essa diferença desapareceu, pelos motivos aqui expostos, que iam modificar a estrutura corporal e psíquica dos castrati cantores, não havia mais freio nas piadas ferozes, desrespeitosas para aqueles sujeitos que, por isso, já estavam no aperto do sofrimento íntimo e profunda agitação.

Quase quarenta anos de estudos feministas em várias disciplinas demonstraram que gênero, sexualidade e diferença sexual são todos socialmente construídos e sempre típicos de certas culturas, em certos momentos históricos. A partir das obras dos historiadores da medicina, Thomas Laqueur e Katherine Park, podemos entender que gênero na Europa pré-iluminista não era o mesmo que gênero hoje (em qualquer lugar), nem sexualidade, nem o que poderíamos imaginar era o fato biológico da diferença sexual.<sup>127</sup> (LAQUEUR, 1990).

<sup>125</sup> CUSICK, S. Gênero e música barroca. Para Musi, Belo Horizonte, n.20, 2009, p.10.

<sup>126</sup> Ibidem.

<sup>127</sup> LAQUEUR, Tomás. Fazendo sexo: o corpo e gênero dos gregos a Freud. Cambridge: Harvard University Press. 1990.



### 3. A ESCOLA NAPOLITANA

A fama e a riqueza que os poucos cantores castrati excepcionais conseguiam alcançar eram uma atração irresistível para as grandes massas de crianças que haviam sido castradas. No período analisado, muitos cantores foram ao teatro em toda a Itália. No entanto, entre tantos, quisemos dar mais espaço e destaque neste capítulo a Carlo Broschi, conhecido como Farinelli, e Gaetano Maggiorano, conhecido como Caffarelli, ambos alunos de Nicolò Porpora. Embora este último tenha sido, sem dúvida, o maior professor de canto para castrati, Farinelli e Caffarelli ocupam a posição de destaque entre esses cantores, devido a suas sublimes habilidades técnicas vocais e à beleza inigualável de suas vozes.

O vínculo que une as três personalidades mencionadas, no mundo do canto barroco, representa a excelência da escola napolitana no mais alto grau. De fato, há uma estreita ligação entre eles: em primeiro lugar, a Escola Napolitana, cujo professor é Porpora, que também é um famoso compositor da primeira metade do século XVIII; alunos do mesmo professor, Porpora, ambos alcançaram o auge da fama em todos os teatros da época e se projetaram no futuro como exemplos insuperáveis do canto barroco.

A trajetória de Farinelli e Caffarelli foi traçada, um currículo, para destacar os aspectos fundamentais e comportamentais desses dois maiores representantes de um mundo efêmero em substância e efêmero também no tempo. O que surgiu foi a diferença substancial de caráter entre os dois artistas. O primeiro era gentil, respeitoso com os outros, compreensivo, enquanto o segundo era arrogante, insolente e agressivo, mesmo que no final de sua carreira tenham surgido nele sinais tangíveis de generosidade para com os menos afortunados. O que os une é o mais alto grau que ambos alcançaram na arte do canto.

Além de ser em si um elemento da própria pesquisa, a investigação sobre o nascimento, o desenvolvimento e a difusão dos cantores castrati representou um levantamento útil para a investigação seguinte sobre a presença ou ausência de cantores castrati italianos na capital barroca de Salvador; ou seja, se as características de canto dos cantores examinados estavam ou não presentes entre os músicos nativos da própria Salvador.



### 3.1 Nicolò Porpora

Nicola (Antonio Giacinto) Porpora<sup>128</sup> ele pertence àquele grupo de compositores de ópera napolitana que aparecem nas primeiras décadas do século XVIII no cenário musical italiano e que, inicialmente, se referem ao estilo operístico do barroco veneziano tardio. Posteriormente aderiram à poética arcádica de Metastasio, definindo-se indevidamente, pelo motivo mencionado, referindo-se ao barroco veneziano, pertencente ao estilo melodramático napolitano. O primeiro desses compositores napolitanos é precisamente Nicola, Nicolò ou Niccolò Porpora.<sup>129</sup>

Sua data de nascimento é incerta, embora oficialmente seja 17 de agosto de 1686. Esta data nos é transmitida pelo Marquês de Villarosa<sup>130</sup>, que ele assumiu dos registros de batismo da igreja de San Gennaro em Nápoles. A opinião de alguns biógrafos coloca a data do nascimento de Porpora em 1687, outros em 1685. Segundo, porém, a carta datada de 16 de abril de 1760, escrita ao padre Martini por Giuseppe Tibaldi, na qual se relata que, naquela data, Porpora 86 anos, parece que nosso autor teria nascido em 1674. Para não causar confusão, porém, convém fixar esta data conforme a opinião da maioria dos estudiosos, ou seja, 17 de agosto de 1686.

A mãe é Caterina di Costanzo enquanto o pai se chama Carlo. Deve-se notar desde já que a família Porpora era de condições abastadas, o pai de Nicola exercendo a profissão de livreiro, com loja própria na rua de San Biagio, chamada Strada dei librai. Este é o ponto de encontro dos intelectuais napolitanos que, no final do século XVII, para lá convergiram, atraídos pelas vanguardas nascentes empenhadas em enfrentar: o racionalismo cartesiano, o naturalismo, o

---

<sup>128</sup> PORPORA, Nicola. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 590.

<sup>129</sup> MARKSTROM, Kurt e ROBINSON, Michael F. Porpora, Nicola (Antonio). O Dicionário New Grove de Música e Músicos. eds. S. Sadie e J. Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126>

<sup>130</sup> Carloantonio Marchese di Villarosa (Nápoles) autor dos volumes "Cartas biográficas sobre a pátria e a vida de Giovanni Battista Pergolesi" e "Memórias dos compositores musicais do Reino de Nápoles" (1840).



experimentalismo e a corrente gassendista.<sup>131</sup> Este ambiente cultural, no qual vive a família Porpora, não pode deixar de condicionar o jovem Nicola e ressurgirá nele mais tarde, quando for atraído pela corrente arcádica de Metastasio.

Carlo Porpora decidiu iniciar o filho na carreira musical e matriculou-o como interno no *Conservatório dei Poveri di Gesù Cristo*, pagando uma taxa anual de 18 ducados. Nicola quando entra no Conservatório tem, portanto, dez anos e, como também se pode constatar pelos registros dos alunos, aí permanece dez anos, ou seja, até 1706. Os seus professores são, em primeiro lugar, Gaetano Greco e depois os seus assistentes, M. Giordano e O. Campanile.

Refira-se que o aluno Nicola Porpora, após o terceiro ano do conservatório, deixa de pagar as anuidades escolares, compensada com as suas atuações e serviços musicais solicitados fora do instituto, nas diversas ocasiões de funções, cerimônias religiosas ou civis.

Assim que terminou seus estudos, portanto aos vinte anos, Porpora foi contratado como mestre de capela pelo Príncipe de Hesse-Darmstadt. Em 1708, aos vinte e dois anos, fez sua estreia pública com sua *Agripina*, interpretada em 4 de novembro daquele ano, no Palácio Real.

No décimo terceiro dia do mesmo mês, a ópera é apresentada no Teatro San Bartolomeu. Nicola Porpora é lembrado e citado não apenas por sua produção de obras teatrais, mas também, e acima de tudo, pode-se dizer, porque foi um professor muito válido de famosos cantores castrati. De fato, em 1712, aos vinte e seis anos, abriu uma escola de música e canto em Nápoles, onde aplicou seus métodos de ensino que se tornaram famosos e relatados pelos estudiosos. De sua escola vêm, entre outros, Farinelli (Carlo Broschi), Caffarelli (Gaetano Majorano) e Porporino (Antonio Uberti); mas também aparecem sopranos famosas, como Regina Mingotti e Benedetta Emilia Agricola Molteni.

Quando apresentou a sua terceira ópera, em 1713, *Basilio Re d'Oriente*, a partir de uma inscrição no libreto, parece estar ao serviço do Embaixador de Portugal.

De 1715 a 1722 ocupou o cargo de primeiro mestre no Conservatório Santo Onofrio na Porta Capuana em Nápoles.<sup>132</sup> A razão pela qual deixa este cargo deve-se ao fato de se comprometer a acompanhar a atividade de Farinelli, seu pupilo. Ele chega a Viena em 1723 com a viva esperança de um emprego frutífero, mas não obtém comissões específicas. Depois de alguns anos na cidade austríaca, voltou para a Itália onde, em Veneza, um emprego lucrativo o esperava, de 1726 a 1732, como professor na escola de música e direção do coro do Ospedale

---

<sup>131</sup>A partir da segunda metade do século XVII, seguidor das teorias do filósofo e matemático francês Pierre Gassendi (1592-1655).

<sup>132</sup> Entre os séculos XVII e XVIII, o Conservatório Santo Onofrio em Porta Capuana foi o fulcro da escola musical napolitana e um dos quatro conservatórios napolitanos de cuja fusão nasceu o Conservatório de San Pietro a Majella. Além de Porpora, ali lecionaram personalidades ilustres: Scarlatti, Fago, Feo, Abos, Leo e Zaiani.



degli Incurabili.<sup>133</sup> Na cidade lagunar, Porpora teve ainda oportunidade de colher outros sucessos, entre os quais o obtido, em 1729, com a *Semiramide Riconosciuta*, sobre libreto de Metastasio. Se por um lado Porpora encontra satisfação na missão e nos sucessos teatrais, por outro fica desapontado e mortificado com o revés sofrido por não conquistar o posto de Mestre de capela em San Marco, colocado a concurso em 1733 e vencido por Lotti. Neste mesmo ano, decide então deixar Veneza e partir para Londres. Na cidade inglesa encontra seu lugar como compositor na *Ópera da Nobreza*, onde desdobra um grupo de famosos artistas italianos, entre eles os virtuosos Farinelli, Senesino e a soprano Francesca Cuzzoni Sandoni.<sup>134</sup> Refira-se que a sua estadia em Londres coincide com a da sua maior fortuna e fama, pois assegura grande sucesso, de ressonância internacional, com obras como: *Aridne in Naxos*, *Enea in Lazio* e *Polifemo e Ifigenia in Aulide*, todas em libreto de Rolli e representado entre 1733 e 1735. Nesse período, em Londres, duas companhias opostas dominavam a cena teatral: a acima mencionada e a *Royal Academy*, da qual Händel é diretor. Inevitáveis são os atritos e contrastes em várias frentes, artísticas ou não. Tanto é assim que, em 1737, quando esta situação se tornou insustentável e contraproducente, acompanhada pelos primeiros sinais de declínio do seu estilo, Porpora, seguido de Farinelli, deixou Londres. Ele chega novamente a Veneza, onde permanece por um ano; então, em 1738, ele primeiro chegou a Roma, onde parece não ter cumprido nenhuma missão digna de nota, e então continuou para Nápoles, sua cidade natal. Na cidade napolitana, ele está ocupado cumprindo duas encomendas. A primeira diz respeito ao Teatro dei Fiorentini, o mais antigo da cidade, tendo sido inaugurado em 1618, destruído em 1711, reconstruído e reaberto em 1713. Porpora, que para a ocasião havia interpretado a ópera *Basilio Re d'Oriente*, já está pronto, para o mesmo teatro, a ópera *L'amico Fedele*, que foi encenada em 1739. Para o *Teatro San Carlo*<sup>135</sup>, o novo e grandioso teatro da cidade, inaugurado em 4 de novembro de 1737 e para o qual, nos anos de 1737 e 1738, ele compôs peças teatrais dos autores Sarro, Leo e Auletta, Porpora prepara *O Triunfo de Camila* e *Tiridates* obras que estão ambas

---

<sup>133</sup> Construída na segunda metade do século XVI. Chamava-se “dos incuráveis” porque acolhia os doentes incuráveis da época, nomeadamente os de sífilis. Após a queda de Veneza foi suprimido, mudando de função: era orfanato, armazém, tribunal de menores. Desde os anos noventa é a nova sede da Academia de Belas Artes de Veneza. SEMI, FRANÇA. Os “Hospícios” de Veneza, Venice, Helvetia, 1983, p. 273-274 e passim. E PULLAN, Brian. A Política Social da República de Veneza, 1500-1620, vol. 1 - As Grandes Escolas, a assistência e as leis sobre os pobres, Roma, Il Veltro, 1982, pp. 213-461.

<sup>134</sup> Conhecida como la Parmigianina (Parla, 02/04/1696 – Bolonha, 16/06/1778), famosa soprano, uma das maiores cantoras e intérpretes (Voce d'angelo) do bel canto do século XVIII.

<sup>135</sup> TEATRO SAN CARLO de Nápoles. Grove Concise Dictionary of Music. editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. P. 657. *Teatro San Carlo* de Nápoles, inaugurado no dia do nome do Rei em 1737, cujo nome leva. É um dos teatros fechados mais antigos da Europa e do mundo ainda em atividade. Capacidade para cerca de 1500 espectadores sentados.



representadas em 1740. Neste período napolitano, além dos cargos listados acima, ocupou o cargo de Primo maestro em Santo Onofrio.<sup>136</sup>

Ele deixa Nápoles novamente para Veneza, onde assume o cargo de regente do Coro do Ospedaletto dei SS. João e Paulo.

Primo maestro da régia Capella ficou vago. Atraído por esta ocasião, Porpora não mediu esforços, enviando súplicas ao rei e ao duque de Salas, primeiro-ministro, no sentido de obterem o cargo sem terem de fazer as provas do concurso *ad hoc* preparado, sendo incapaz de chegar a Nápoles, para participar. Seus apelos não são bem-vindos e o cargo não é atribuído a ele. Amargurado com esse fato, que provavelmente considerou uma verdadeira afronta sofrida por sua cidade, também deixou Veneza, aceitando, em 1745, o convite do embaixador veneziano em Viena, o cavalheiro Cornero. Ele conheceu uma mulher apaixonada por música que implorou para que ele chamasse de volta a Viena seu antigo professor, de quem ela sentia falta. Seria extremamente interessante saber os motivos que levam Porpora a esses movimentos contínuos, mesmo quando sai de lugares onde havia encontrado certa acomodação. Com exceção de alguns casos, que nos são transmitidos, para a maioria deles é obrigatório limitar-se a relatar apenas o caso em si.

Ele ficou em Viena por alguns anos. Em 1747 o encontramos em Dresden, cidade alemã da Saxônia, às margens do rio Elba. Aqui assume o cargo de professor de canto da princesa Maria Antônia Walpurgias. Nesta cidade, Porpora também teve a satisfação de assistir à estreia da soprano Regina Mingotti<sup>137</sup>, sua aluna que, nessa ocasião, se desentendeu, sem dúvida profissionalmente, com a mulher de Hasse<sup>138</sup>, a *prima donna* Faustina Bordoni.<sup>139</sup>

É nesta altura da sua carreira que Porpora decide não se dedicar à composição de melodramas, optando por dedicar-se à música de câmara e à música sacra, entre as quais se destaca o *Te Deum*, de 1756 e a de 1757.

Nomeado Kappellmeister em 1748, três anos depois obteve uma pensão de 400 táleres por ano. Infelizmente, quando a Saxônia foi derrotada na Guerra dos Sete Anos (1756/1763), ela foi tirada deles. Sem meios de subsistência, vê-se repentinamente numa situação econômica difícil, também apontada por Metastasio que relata “*reduzido à positiva falta de apoio*”.

<sup>136</sup> Santo Onofrio, uma das igrejas monumentais de Nápoles, localizada na Piazzetta Santo Onofrio dei Vecchi.

<sup>137</sup> Regina Mingotti nascida Valentini (Nápoles, 02.6.1722/ Neuburg an der Donau 10.01.1808), filha de um diplomata austríaco, soprano italiano. Ela cresceu em um convento ursulino em Graz, em 1747 ela se casou com Pietro Mingotti, um empresário de teatro.

<sup>138</sup> HASSE, Johann Adolf. Compositor alemão (Bergedorf 25.03.1697/ Veneza, 23.12.1783). Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. P. 328

<sup>139</sup> Bordoni, Faustina. (Veneza 11.11.1697 - Veneza 11.4.1781). A soprano italiana é considerada um dos fenômenos vocais do século XVIII. Ela se casou com Johann Adolph Hasse em Veneza em 1730. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 96.



No entanto, em 1752 ainda o encontramos em Viena, ensinando canto à esposa do embaixador veneziano Pietro Correr e a Marianna Martinez,<sup>140</sup> aluna de Metastasio.

Na sua última passagem por Viena, Porpora tem a oportunidade de conhecer Haydn, a quem dá valiosos conselhos musicais. De acordo com outras fontes, ele não apenas fornece a Franz Joseph Haydn orientações, mas se torna, efetivamente, seu próprio mentor; até o aluno mora na casa do mestre e se presta como copista, como acompanhante de cravo e como criado. Vejamos o que escreve o interessado, Haydn, em uma de suas notas autobiográficas de 1776, a respeito:

“Naquela época travei conhecimento com o famoso maestro Porpora, cujas aulas eram muito procuradas e que, devido à sua idade, desejava uma ajuda jovem, que encontrou em minha pessoa.” (ver: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-h/franz-joseph-haydn/>)

Vale ressaltar que a família Martines mora em um prédio grande, um prédio imponente localizado na Michaelerplatz. A princesa Esterházy mora no primeiro andar, Nicolò Porpora no segundo, a família Martines no terceiro e Joseph Haydn no sótão frio e úmido. Através da intervenção da Marianna, as pessoas deste edifício puderam conhecer-se e conviver.

Graças à generosidade do embaixador de Veneza, nosso personagem tem a oportunidade de publicar, nesta cidade, suas *Sonatas XII* para violino e baixo, "*dedicadas a Sua Alteza Real, a Princesa Maria Antonia Walpurga da Baviera, de Nicolò Porpora, mestre de capela de S. M. o Rei da Polônia. Em Viena da Áustria, 1754. São vendidos pelo Signor Frederico Bernardi, labraro da corte imperial*".

Deve-se notar que na dedicatória ele especifica que *fez uso dos gêneros diatônico, cromático e enarmônico*.<sup>142</sup>

Mesmo sem considerar a perda da pensão anual, que lhe foi atribuída em 1748 e depois perdida na sequência dos acontecimentos da guerra, importa referir que as precárias condições econômicas em que Porpora se encontra podem ser atribuídas à falta de rendimentos provenientes da produção musical. Sua última ópera foi encenada em 1740, no Teatro San Carlo de Nápoles: é *Il Trionfo di Camilla*, com Anna Maria Strada, Francesco Bernardi e Angelo Amorevoli como protagonistas. Em Viena, em seu último período, não faz muito sucesso nos

<sup>140</sup> Marianna Martines, ou Marianne von Martinez, Viena (4.05.1744/13.12.1812) Cantora, pianista e compositora austríaca. Filha de Nicolò, nascida em Nápoles, filho de espanhol, faz amizade com Metastasio.

<sup>141</sup> HAYDN, (Franz) Joseph. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. pp. 330-331.

<sup>142</sup> ENARMÔNICO. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 239. Princípio da harmonia segundo o qual duas notas, embora com nomes diferentes, são equivalentes, por exemplo: (B $\sharp$ =C=D b b ).



vários teatros. É sempre Metastasio quem tenta ajudá-lo do ponto de vista econômico, também escrevendo uma carta ao amigo Farinelli, na qual implora que ele interceda em favor do velho mestre, instando o rei da Espanha a conceder-lhe até mesmo uma pequena pensão anual. Não sabemos se Farinelli fez o possível nesse sentido e se o rei aceitou o pedido. Nem sequer sabemos o ano exato em que Porpora deixou Viena para regressar à sua Nápoles, permanecendo algum tempo em Veneza, embora seja plausível acreditar que isso tenha ocorrido entre 1755 e 1760 e não mais tarde. O que resulta sem sombra de dúvida é que a sorte já não lhe sorri. Nem mesmo em Nápoles encontra o sucesso e o bem-estar que esperava. Segundo alguns autores, ao retornar à sua cidade natal, foi-lhe oferecido o cargo de professor extraordinário no Conservatório Santa Maria di Loreto, cargo que lhe foi disponibilizado desde 1736. Ele recusou essa atribuição, optando por não suceder Girolamo Abos<sup>143</sup> como primeiro mestre em Santo Onofrio. Depois de apenas um ano, em 1761, Porpora renunciou inexplicavelmente. Desconhecemos os motivos dessas renúncias. Segundo outras fontes, porém, em 1759, ainda em Veneza, obteve o cargo no Conservatório de S. Maria di Loreto como "*outro mestre de capela, em vista de seu retorno a Nápoles*". O fato é que o outro mestre no comando, Gennaro Manna<sup>144</sup> e Pietro Antonio Gallo, aceitam a redução do salário em favor do Porpora. Provavelmente é apenas uma cessão anual, porque os pagamentos, iniciados em 1760, cessam em 1761. Também no que diz respeito à cessão a Santo Onofrio, a versão é diferente, porque não é Porpora quem se demite, mas simplesmente seu emprego, assim no conservatório, dura apenas um ano; aliás, em setembro do ano seguinte seu contrato não foi renovado. Em maio de 1760 o Teatro S. Carlo ofereceu-lhe uma comissão e ele apresentou a nova versão de *Il Trionfo di Camilla*, apresentado vinte anos antes. A ópera é um completo fracasso. O insucesso deve-se ao fato de a partir de meados do século XVIII a sua música já não ser apreciada. Além disso, as obras de Gluck e Johann Christian Bach estão agora se instalando em Nápoles<sup>145</sup>, porque a cidade pretende fazer do Teatro San Carlo um ponto de encontro europeu para a cultura musical em voga e não um local de divulgação de autores locais, cujo tempo começa a decadência.

---

<sup>143</sup> ABOS, Jerônimo. Grove Concise Dictionary of Music. editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p.3. (Valletta 15.11.1715/ Nápoles outubro 1760), compositor maltês. Ele estudou música a partir de 1729 no Conservatório dei Poveri di Gesù Cristo em Nápoles.

<sup>144</sup> MANÁ, Gennaro. (Nápoles 1715-1779). Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 461.

<sup>145</sup> BACH, Johann Christian (1735-1782). Ele era o filho mais novo de Johann Sebastian Bach. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. pp. 45-46.



Das duas versões relatadas, a segunda goza de maior crédito, pois o historiador da música Burney, que esteve em Nápoles logo após a morte de Porpora, relata que *suas enfermidades o impedem de dar aulas, que são seu único recurso e que é difícil entenda que assim foi visto que naqueles anos ocupou o cargo de Maestro do Conservatório Santo Onofrio e o de Diretor da Catedral de Nápoles*.

Com efeito, sem qualquer meio de apoio, Porpora<sup>146</sup> foi forçado a viver em estado de extrema pobreza por vários anos, até que, após uma pleurisia, morreu em 1768, aos oitenta e dois anos. Também observa Charles Burney<sup>147</sup> que os grandes castrati Farinelli e Caffarelli, apesar de suas excelentes condições econômicas, não ajudaram o seu velho mestre, forçado a viver em situação de miséria devido à extrema pobreza em que se encontrava no final de sua vida. O Marquês de Villarosa confirma o que Burney relatou, afirmando que os músicos de Nápoles tiveram que se tributar para pagar seu funeral, que aconteceu na igreja de Ecce Homo.

Outras discrepâncias também são encontradas nos detalhes relativos ao ano da morte de Porpora. Ainda segundo o referido Marquês de Villarosa, a morte ocorreu em 1767, enquanto segundo outras fontes a data precisa seria de fevereiro de 1766, devido a um ferimento não especificado nas pernas.

Nenhuma destas datas coincide com a oficial de 1768. Burney faz nosso autor viver até os noventa anos, enquanto Gerbert<sup>148</sup> estende-o até noventa e dois. Conforme o relatado acima, Porpora morreu com a idade de oitenta anos e alguns meses.

No que diz respeito ao seu perfil artístico, deve-se dizer desde já que Porpora foi dotado de uma formação musical completa, marcada pelo rigor típico dos conservatórios napolitanos do século XVII. Ele pode se orgulhar de uma maestria de ferro tanto na composição quanto no canto, bem como no acompanhamento.

Os estudiosos dividem sua produção artística em três períodos distintos, que obviamente seguem uma progressão cronológica.

A primeira centra-se no início da sua carreira composicional e encontra o seu desenvolvimento no estilo barroco tardio e prolongando-se até à primeira década do século XVIII.

---

<sup>146</sup> PORPORA, Nicola (Antonio). Grove Music Online <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126><sup>147</sup>-BURNEY, Charles. Shrewsbury 7.04.1726/Chelsea 12.04.1814. The Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres. Macmillan, 1988. p. 117.

<sup>148</sup> GERBERT, Martin. (Horb am Neckar, Alemanha, 12 de agosto de 1720; St. Blaise (Schwarzwald), 13 de maio de 1791) Abade alemão e proeminente historiador da música. <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/gerbert-von-hornau-martin>.



O segundo período começa em 1720 e define-se como o estilo napolitano moderno, do qual Porpora é sem dúvida o porta-estandarte, fazendo uso de um fraseado refinado e um ritmo calibrado. Foi o período da copiosa produção de óperas, cantatas e serenatas.

No terceiro período, o autor falha naquele grande favor que o acompanhou no passado. Os últimos anos de sua vida ele dedicou à música da igreja. A produção deste último período também é copiosa, se considerarmos que revisitam Missas, Salmos, Stabat Mater, Salve Regina, Miserere, Regina Coeli, Te Deum e<sup>149</sup> também motetos.

O 1707, que vê o estabelecimento do vice-reinado austríaco em Nápoles, coincide com a brilhante ascensão de Porpora. No entanto, não se deve esquecer que esta ascensão foi favorecida pelo abandono da cena napolitana pela figura dominante de Alessandro Scarlatti<sup>150</sup> e de seu filho Domenico Scarlatti.<sup>151</sup> Porpora, no entanto, vê a sua música ocupar o centro das atenções nas tentadoras ocasiões que constituem o protocolo oficial, bem como nas grandes festas da cidade ao longo do ano. O Carnaval de 1711 é, de fato, precedido por seu *Flavio Anicio Olibrio*; e uma de suas *Serenata*, composta por ocasião do nascimento de SE, o Vice- Rei Conde de Daun, foi cantada em 1713. Como já mencionado, ele também tem o privilégio de ser contratado pelo príncipe de Hesse-Damstadt, logo após concluir seus estudos no conservatório, circunstância que facilita muito seu acesso a Viena para duas de suas obras: *L'Arianna* e *Theseus*, em 1714 e *Temístocles*, em 1718.

Porpora aceita de bom grado a poética árcade<sup>152</sup>, pondo em música, já em 1720, a primeira ópera de Metastasio, *Angelico e Medoro* e uma serenata do mesmo autor, cantada por Carlo Broschi (Farinelli), por ocasião de sua estreia. Novamente com um libreto de Metastasio, em 1722 ele musicou *Gli Orti Esperidi*. As suas primeiras composições são naturalmente influenciadas pelo estilo barroco tardio, onde não se tem o cuidado necessário em evidenciar o aspecto psicológico das personagens da Ópera, mas tudo está imbuído de um hedonismo efêmero e arrogante, que se traduz nas fases cantadas. Fases que tendem a ocupar grande espaço da própria obra, privilegiando as árias em detrimento dos recitativos. A inventividade musical,

<sup>149</sup> MOTETO. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p.502

<sup>150</sup> SCARLATTI, Alessandro (Gaspere). Palermo, 2.05.1660/Nápoles, 24.10.1725, compositor italiano de música barroca, pai de Domenico. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 663.

<sup>151</sup> SCARLATTI, (Giuseppe) Domenico. Nápoles, 26.10.1685/Madrid 23.07.1757, cravista, compositor ativo no período barroco. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 664.

<sup>152</sup> ARCÁDIA, região do oeste da Grécia, península do Peloponeso, com topografia predominantemente montanhosa e ocupada por pastores. É identificado como um mundo que brota mais da imaginação do que da realidade, assumindo na poesia as conotações de um sonho idílico, em que a terra provê o sustento do homem, dispensando-o assim do trabalho.



portanto, limita-se à busca de árias surpreendentes, onde os castrati cantores do momento são chamados a dar largas às suas habilidades, exibindo o que a própria escola de Porpora lhes ensinou com longos anos de exaustivos exercícios e estudo comprometido: trinados, acicaturas, saltos de oitavas, “messa di voce” e assim por diante. A preparação musical e de canto é tal que, no teatro, esses efeitos excepcionais devem aparecer, ou mesmo ser, extremamente fáceis e naturais por parte dos cantores. Nesta situação nascem julgamentos entusiasmados, tanto que muitas vezes as atuações dos melhores castrati são comparadas às de um instrumento musical (principalmente flauta, mas também trompete) ou às de um melodioso pássaro canoro. Os primeiros anos, portanto, vê em Porpora engajado em realizações teatrais que despertam o prazer superficial resultante não tanto do sentimento, mas de uma luta física mais prosaica. Por outro lado, foi-lhe fácil atingir o seu objetivo, tendo em conta o seu domínio extremamente exímio na utilização das partes vocais, tendendo sempre para a resolução na textura aguda das vozes e em manter constante o virtuosismo da tradição napolitana. Consegue destacar-se e diferenciar-se dos demais compositores da época, superando com excelência a passagem crítica do início do século (século XVIII), ou melhor, a transição do velho para o novo.

Nas cantatas seu estilo é mais intimista do que nas peças operísticas, porém a maior intimidade e refinamento, embora já esteja em curso o processo que une a escrita da cantata à das árias melodramáticas, só se completa em meados do século.

Quando sai de Nápoles para chegar a outras cidades italianas, Veneza em particular, e cidades europeias, onde nestas e naquelas se verifica uma diferente abordagem musical da ópera e da música instrumental, com a proliferação de estilos que desconhecia, a sua reação é dupla: de curiosidade, num primeiro momento e de contágio depois. Em Veneza, Porpora percebeu imediatamente como a ópera faz uso das peculiaridades da música instrumental ao invés da vocalidade pura, desenvolvida de tal forma que elas interagem efetivamente tanto na ópera quanto na música sacra. Outro aspecto que o impressiona é o cuidado com que os autores tratam as dinâmicas e os andamentos.

Em Londres, no período que aí passou, já referido, Nicolò teve a ocasião propícia de se exprimir segundo os cânones assumidos e feitos seus após abandonar o estilo inicial. O seu é um melodrama redescoberto e mais relevante para suas capacidades, conseguindo contrastar o estilo magniloquente e mais elegante de Händel com uma espetacularidade alegre e cintilante. Depois do noivado com *Adriana em Nasso*, obra julgada por Rolland superior à homônima de Händel, está com *Eneias em Lácio* que Porpora atinge seu ápice na pesquisa melodramática, pois o libreto e as legendas remetem ao estilo puramente árcade. É aqui que o nosso autor atinge



o espírito bucólico-idílico, fazendo uso de um hábil equilíbrio dos elementos vocais, recorrendo a escalas ascendentes e descendentes, trinados e gorjeios que, mediante hábeis cromatismos e uma calculada mistura de floreios, não ad *libitum* dos cantores, mas prescritos na partitura, conseguem o efeito desejado.

Na cidade inglesa, em 1735, publicou as XIII Cantatas, dedicadas "*À altura real de Frederico Real, Príncipe de Vallia e Príncipe de Hanôver*" nas quais mantém uma equivalência constante com o texto de Metastasio, de nítido cunho arcadiano e onde ele também consegue expressar um recitativo, articulado em suas várias formas: arioso, declamado, seco etc. Nesta obra não transparece a influência absorvida pelas cantatas venezianas, em que se privilegia o estilo confiado ao baixo contínuo<sup>153</sup> e sobressai preponderantemente o violoncelo, instrumento preferido de Porpora. Além disso, da instrumentação veneziana ele absorve a riqueza das cores do timbre.

O ano seguinte, em 1736, surgiram as *Sinfonie da Camera*, certamente de cunho seiscentista, impregnada de um cantabile lírico, mais de ópera. A mesma concepção é evidente nelas como nas seis sonatas para violino e contínuo, dedicadas em 1754 à sua aluna, a princesa Maria Antonia Walpurgis da Baviera. É o próprio autor que apresenta uma direção composicional própria, dividindo a obra em duas partes, sendo que a primeira está alinhada com os cânones da música italiana dos séculos XVI e XVII, enquanto na segunda a abordagem de um estilo que ele gosta de definir "*uma mistura viva e caprichosa de antigo e moderno, italiano e francês*". Estamos perante o sinal claro que confirma que, tanto para Porpora como para os restantes compositores italianos da época, a mudança para outros países leva-os inevitavelmente a absorver e aderir às tendências musicais que vão encontrando.

A música melodramática de Porpora já não gozava de grande aceitação. Parece que ele não gosta mais. A confirmação temos com o fiasco que acompanha *Il Trionfo di Camilla*, já mencionado acima, obra, aliás, dada com sucesso vinte anos antes.

Deve-se dizer que parte da crítica do final do século XVIII e XIX não expressa julgamentos positivos sobre a música de Porpora, destacando seu estilo repetitivo e pouco inventivo; concorda ainda em declarar que nosso autor nunca se destacou pela criatividade e novidade, e isso por falta ou fraqueza de imaginação criativa.

*"Faltou a Porpora gênio dramático, no estilo de suas óperas há uma total ausência de variedade, ele escreveu apenas árias para suas óperas, e todas essas árias foram feitas no mesmo molde. Na partitura de "Meride e Selinunte" constam 29 árias e apenas um coro final*

---

<sup>153</sup> BAIXO CONTÍNUO. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 171.



*de 21 compassos. Oito deles são em Fá maior, sendo sete em quatro tempos em Allegro e um dos três compassos com baixo e viola obrigatoriamente.*”

Outros críticos, porém, em tempos mais próximos de nós, estão convencidos de que sua obra deveria ser reavaliada, para mostrar sua elegância formal e a rica variedade de partes vocais, pois nelas é possível descobrir o "privilegio dado ao virtuosismo" e a *"muito hábil disposição expressiva dos elementos do repertório vocal: trinados, gorjeios, cromatismos de pequenos valores, várias combinações de floreios escritos produzindo uma efusão lírica eficaz"*. Acontece que a sua capacidade de exprimir os sentimentos mais intensos, mas suavizados e persuasivos da música decorre essencialmente do profundo sentido estético do autor, ainda que recorra a um sentimentalismo epidérmico e ao uso excessivo do "belo som" ou do virtuosismo do canto como busca hedonista do prazer musical.

O renascimento do compositor Porpora segue o de Vivaldi na segunda metade do século XX. É nesta ocasião que são trazidas à luz algumas obras do nosso autor e diversas árias, composições cantantes e instrumentais, com grande satisfação dos amantes da música setecentista.

Ressalte-se que, se a maioria da música de Porpora conhece o pôr-do-sol já antes da morte do autor, seu nome permanece ligado a fama do ensino de canto que soube desenvolver. Seus métodos duraram a maioria do século XIX, disseminados graças a seus alunos, em primeiro lugar Corri,<sup>154</sup> o que alimentou sua fama de excelente professor, principalmente no que diz respeito ao canto.

A produção musical de Porpora é copiosa. Obras, cerca de cinquenta; seis Missas a quatro vozes, uma com contínuo e as outras com orquestra; dez Oratórios; vinte e cinco Salmos e dois Te Deum, para vozes e instrumentos; treze entre Miserere, Regina Coeli, Salve Regina; vinte Motetos; três Magnificats para nove vozes com dois coros e duas orquestras; um Stabat Mater, para quatro vozes (dois sopranos e dois contraltos). Seis sinfonias de câmara; seis sonatas para dois violoncelos e dois violinos com contínuo; Sonata XII para violino e contínuo; Concerto para violoncelo; Concerto para Flauta; Sonata para violoncelo e contínuo; Fugas para cravo, vinte e seis.

---

<sup>154</sup> CORRI, Domenico. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 177. Roma, 4/10/1741-Hampstead (Londres) 22/05/1825, aluno de Porpora, professor e compositor. Lecionou em Londres e Edimburgo, onde permaneceu por 18 anos. Foi empresário, negociante de instrumentos musicais, fabricante de pianos.



### 3.2 Farinelli e Caffarelli – Comparando artistas

#### 3.2.1 Farinelli, abordagem ao canto

De Salvatore Broschi e Caterina Barrese, Carlo Maria Michele Angelo Broschi<sup>155</sup> nasceu em Andria em 24 de janeiro de 1705. A família vive num contexto agrícola (Noblesse *De Roge*), pois o pai está a cargo das administrações feudais. A situação econômica é confortável e o ambiente cultural em que Carlo cresce é imerso na música. Como o mesmo pai, Salvatore, mestre de capela na catedral de Andria e compositor, é um grande amante desta arte e quer que os dois filhos se orientem para esta profissão: o mais velho, Ricardo, para a composição e Carlo para a carreira de cantor, demonstrando desde cedo que era dotado, possuindo uma bela voz e sendo afinado. A família mudou-se para Nápoles em 1711, onde seu pai Salvatore faleceu em 4 de novembro de 1717, quando Carlo tinha apenas doze anos, idade certa para intervir em jovens dotados de canto para serem castrati. Parece que, na ausência do pai, é o irmão mais velho, Ricardo<sup>156</sup>, quem cuida de Carlo nesse sentido, movido pela busca de uma certa segurança financeira, precária após a perda do pai e confiando na sorte. Que seu irmão conheceria em virtude de suas habilidades de canto. E é sempre a mando de Ricardo que o jovem Carlo Maria se vê a estudar com o prestigiado maestro Nicola Porpora que se preocupa ao máximo na preparação do aluno, realçando o seu talento como soprano.

A aplicação para estudar, solicitada por Porpora para seus alunos, é total e extremamente cansativa. Além do que relatamos a seguir, em relação ao estudo de Caffarelli, cabe elencar aqui todo o percurso de estudo, exigido para atingir aquela perfeição necessária para que o emasculado tenha grande sucesso. Sandro Cappelletto, no volume *"A voz perdida: a vida de Farinelli, o castrado cantor"* afirma:

Manhã. Uma hora de passagens difíceis, uma hora de leituras, uma hora de exercícios de canto diante do espelho para aprender as vantagens da parcimônia e os riscos da abundância nos gestos e expressões a serem executados no palco.

<sup>155</sup> HARRIS, Ellen T. Farinelli, Broschi, Carlo; Farinello. O Dicionário New Grove de Música e Músicos. eds. S. Sadie e J. Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09312>

<sup>156</sup> BROSCHI Riccardo. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 110.



Tarde. Meia hora de teoria musical, meia hora de contraponto improvisado no *cantus firmus*, uma hora de leitura dos libretos que os alunos depois cantavam, enfim exercícios respiratórios.

O peito e os pulmões desenvolveram-se normalmente nos castrati, e os exercícios respiratórios aumentaram esses órgãos a um tamanho excepcional; o objetivo era obter uma grande potência sonora quase surreal em comparação com o timbre da voz e uma duração das notas vocais desproporcional em relação aos padrões modernos.

Iniciado na carreira musical por seu irmão Riccardo, uma família de juristas napolitanos amantes da música e do canto cuidou do jovem Carlo, cuja voz acenava para um futuro brilhante: a família Farina. São precisamente os Farina que suportam todas as despesas necessárias para que ele possa frequentar a escola de Porpora. Há quem defenda, entre os estudiosos, o qual foi o irmão que iniciou de fato a carreira do jovem Carlo como homem emasculado, mas que foi a família Farina que o introduziu nos cursos do ilustre mestre.

Então aqui está o primeiro caminho traçado por Carlo Maria Broschi<sup>157</sup> que, tendo sofrido a perda repentina do pai, vê o caminho pavimentado para uma carreira de cantor castrato, antes de mais pelo irmão mais velho que, tendo perdido a família, assume, também com o consentimento da mãe Caterina, a tarefa de chefe de família e a tarefa de supervisionar sua educação. Felizmente, então, a família Farina assumiu para facilitar e completar o trabalho de Riccardo.

Com o Maestro Porpora, Carlo ficou de 1717 a 1720, ano em que, aos quinze anos, estreou-se publicamente em Nápoles, cantando na serenata *Angelica e Medoro* por Metastasio com música de Porpora. Também para Metastasio é a estreia com uma obra teatral.

O que, no entanto, devemos considerar a verdadeira estreia de Broschi, por outro lado, apoiado por De Angelis, ocorre em Roma, no Teatro Aliberti em janeiro de 1722, onde ele enfrenta a ópera *Sofonisba* de Luca Antonio Predieri no papel de Placida e o trabalho *Flávio Anicius Olybrius* de Porpora. Esta data marca seu primeiro grande triunfo. Até Carlo agora põe em prática o que é costume entre os castrati beijados pelo sucesso quando embarcam na carreira artística: assumir o apelido de quem permitiu que eles usassem suas qualidades de canto com ajuda econômica substancial e apoio de vários tipos. O nome da família Farina, portanto, acompanhará Carlo Broschi pelo resto de sua vida e com esse nome ele será lembrado como Farinelli.

---

<sup>157</sup> BROSCHI Carlo Maria. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 248.



*“Farinelli foi uma lenda mesmo durante sua vida.”* (Harris, 2001)

sobre o motivo pelo qual Carlo Broschi decidiu assumir o apelido que o distinguirá por toda a sua vida e além, que, no entanto, não adianta relatar; quanto ao fato de que a opção acima é a mais, se não a única, confiável, é corroborado por um escrito do Padre Battista Martini que tem a oportunidade de conversar frequentemente com o cantor. Escreve:

*“Mudou-se para Nápoles e sob a direção de Nicolò Porpora aprendeu a arte de cantar e teve a proteção de um dos primeiros advogados de Nápoles, chamado Farina”*<sup>158</sup>.

Se não 1720, certamente 1722 é o ano em que se desenvolve uma amizade próxima, sincera e duradoura entre Farinelli e o poeta Metastasio, tão profunda que eles se chamarão de "gêmeos". Essa restrição também surge quando o poeta fica abertamente ao lado de seu "gêmeo" em detrimento de seu concorrente Caffarelli. A combinação também quer que seu amigo Pietro Metastasio, nascido em Roma em 3 de janeiro de 1698, cujo nome verdadeiro é Pietro, Antonio, Domenico, Bonaventura Trapassi, seja levado sob a custódia de Gian Vincenzo Gravina, estudioso e jurista, quando souber, ainda criança, recita versos improvisados sobre determinado tema, diante de uma multidão entusiasmada e admiradora. O protetor muda de nome e, como propõe talvez mudar o destino do menino, recorre ao grego para helenizar seu nome em Metastasio. Após a morte de seu patrono, e após ter feito os votos menores de abade, em 1720 Metastasio mudou-se para Nápoles a serviço de Giovanni Antonio Castagnola, um importante advogado, visando exercer a profissão; mas depois decidiu dedicar-se exclusivamente à composição de obras literárias e peças teatrais. Esta sua decisão foi influenciada pelo fato de já ter tido experiências musicais, aprendidas em Roma com a presença do Mestre de capela de S. Lorenzo em Lucina, Francesco Gasperini, um ilustre compositor. Sente-se, portanto, mais atraído por aquele mundo do teatro e da música do que pelo estudo do direito, ou por aquele mundo que reflete sua antiga paixão pela poesia, com a qual pode preparar os textos para as obras que então conquistam as massas, potencializadas pôr as interpretações coloridas e refinadas dos cantores castrati, em plena atmosfera barroca. A amizade entre Farinelli e Metastasio parte, portanto, de elementos comuns: a proteção para ambos de juristas influentes, *em primeiro lugar*, e, em segundo lugar, a proximidade com a nobreza napolitana, pró-austríaca: Farinelli sob a proteção do duque Fabrízio Carafa, Metastasio que, por meio de personagens ilustres, chega com suas composições até o vice-rei de Nápoles.

---

<sup>158</sup> <https://quotidianodibari.com.br/farinelli-enna-porta-bene/>, 15/7/2017



Note-se que, após a pré-estreia de 1720, Farinelli continuou seus estudos com Porpora por mais dois anos, antes da estreia efetiva em Roma, já mencionada. Foi precisamente durante a temporada romana que Farinelli exibiu as suas excepcionais qualidades de canto, o que o levou imediatamente ao topo da admiração do público. Prova disso é o que relata o flautista e compositor Johann Joachim Quantz<sup>159</sup>:

Farinelli possui uma voz soprano penetrante, cheia, brilhante e bem modulada, estendendo-se de A2 a C5. Alguns anos depois, ele alcançou alguns tons mais graves, mas sem perder uma única nota nos agudos, de modo que em muitas óperas aconteceu que uma ária destinada a ele foi escrita na tessitura de contralto, enquanto as outras assumiram o registro de soprano. A entonação era clara, o trinado bonito, o controle da respiração extraordinário, sua garganta muito ágil, de modo que ele podia cobrir até os intervalos mais amplos com a maior facilidade e confiança (...) ação não era seu forte <sup>160</sup>. (Marpurgo, 1754)

Estamos, portanto, perante um cantor castrato que ostenta estas qualidades excepcionais: extraordinária capacidade de emissão da voz, perfeito domínio da nota musical, versatilidade, timbre de soprano e contralto, extremo virtuosismo e máxima extensão da voz. O que mais encanta o público na ópera barroca, onde tudo é enfatizado ao extremo, é certamente o virtuosismo com que se envolvem os vários intérpretes. Quanto mais o cantor é famoso por seu talento, mais o público fica eletrizado. Se então o artista de plantão não só tem que experimentar um virtuosismo exigido pela obra que estão interpretando, mas é a base de um desafio com os outros e com outro artista concorrente, não são apenas os espectadores que assistem, mas o evento que adquire uma ressonância que tende a se espalhar por todo aquele mundo do entretenimento, tanto no espaço quanto no tempo. São frequentes os "duelos" artísticos entre cantores, nos quais todos exibem variações arbitrárias e pessoais das canções dos cantores. Nessas ocasiões pode-se apreciar a habilidade e preparo técnico na execução de passagens acrobáticas, na completa e complexa série de embelezamentos propostos pela gramática musical. O desafio apoiado e vencido por Farinelli em Roma em 1722 contra um trompetista alemão permanece famoso. A partir de uma história de Giovenale Sacchi, podemos perceber em detalhes em que consistem tais duelos:

[...] todas as noites acontecia uma competição entre ele e um famoso trompetista que acompanhava com seu instrumento uma ária cantada por Farinelli. A princípio parecia uma emulação amigável, de caráter simplesmente esportivo, até que o público

<sup>159</sup> QUANTZ, Johann, Joachim. Flautista alemão, 1697-1773, compositor e escritor musical. Ele começou sua carreira como oboísta e depois mudou para a flauta transversal. Em Berlim, ele foi o professor do futuro Frederico, o Grande, cujos concertos ele supervisionou, compôs seus próprios alaúdes. The Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p. 606.

<sup>160</sup> MARPURG, FW Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik 1. Berlim: 1754. a2 = 220 hz; C5 = 523 Hz



começou a se interessar pela disputa, ficando do lado de um ou de outro; depois que cada um, separadamente, havia pronunciado uma nota para demonstrar a força de seus pulmões tentando superar seu rival em vivacidade e poder, eles executaram juntos um crescendo e um trinado na distância de um terço e o sustentaram por um longo tempo enquanto o público esperou ansiosamente pelo fim, pois ambos pareciam exaustos; e de fato o trompetista, exausto, cedeu, porém, convencido de que seu adversário estava igualmente cansado e de que tudo terminaria em uma batalha sem vencedores nem vencidos.<sup>161</sup>

Acontece também, para agradar ao público, que certas competições não passam de pretextos espetaculares, forçando por trás das quais não há antagonismo pessoal, como quando em Bolonha, em 1727, Farinelli e o muito mais velho A. M. Bernacchi, encenam uma competição. Tanto que Bernacchi não se esquivava de dar sugestões e conselhos válidos ao jovem cantor.

---

<sup>161</sup> CAPPELLETTO, Sandro. A voz perdida, Life of Farinelli cantor emasculado, EDU, 1995



### 3.2.3 Caffarelli, abordagem ao canto

Em Bitonto, na Puglia, Gaetano Majorano<sup>162</sup> nasceu em 12 de abril de 1710, filho de Vito e Anna Fornella. A família é proprietária de um olival e de propriedades de certa dimensão, herança legada, em 1720, a Anna Fornella pela sua mãe Caterina Mariano. A mãe de Gaetano faleceu no ano seguinte, 1721, e deixou ao filho Gaetano toda a herança recebida da mãe, que tinha grande simpatia pelo sobrinho e fé nas suas já manifestadas qualidades de canto. Deduz-se, portanto, que, exceção quanto aos motivos que levam as famílias em situação de pobreza a iniciarem os filhos na carreira do canto emasculado, com a miragem de avultados rendimentos, Gaetano Majorano, não carente de recursos económicos, empreende a<sup>163</sup> carreira artística apenas em virtude de suas precoces qualidades de canto e não impulsionado, como acontece com a maioria, por condições precárias, em vista de rendimentos posteriores.

Com efeito, a situação familiar florescente, neste caso, não é apenas motivo para a renúncia à experiência incerta do canto de uma pessoa emasculada, mas torna-se o seu suporte. Para corroborar esta afirmação, existe a escritura do notário Giuseppe Formella, datada de 25 de fevereiro de 1739, que mostra que Caffarelli possui propriedades substanciais em Bitonto, deixadas a ele por sua mãe, falecida em 25 de outubro de 1721, quando ele tinha apenas onze anos, às quais devemos acrescentar as vinhas que lhe foram deixadas pela sua avó Caterina Mariano, cujo registo notarial veremos mais adiante. Obviamente na base de tais decisões deve haver um estímulo, uma predisposição e uma paixão não desprezíveis, sobretudo se considerarmos que dirigir a carreira de cantor castrato envolve perigos concretos de ordem puramente física e comum desfecho artístico altamente incerto.

O jovem Gaetano, desde cedo, mostra uma forte paixão pelo canto, possuindo também uma bela voz. Esta sua paixão leva-o a descurar os deveres de trabalho, que desde muito jovem lhe foram confiados pelo pai, para assistir aos cânticos litúrgicos que se celebravam nas igrejas de Bitonto. Tal é a sua paixão e interesse pelos coros eclesiásticos que, para os seguir, sofre os repetidos castigos que o pai lhe inflige.

---

<sup>162</sup> Dean Winton. Caffarelli (Cafariello, Cafarellino, Gaffarello) (Majorano, Gaetano). O Dicionário New Grove de Música e Músicos. eds. S. Sadie e J. Tyrrell. Londres: Macmillan, 2001  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04540>

<sup>163</sup> CAFFARELLI. Grove Concise Dictionary of Music. Editado por SADIE, Stanley. Londres: Macmillan, 1988. p.124.



O destino, porém, quando quer levar a sério as fortunas de um espírito dotado, às vezes intervém em seu nome. Assim acontece que o maestro do coro, um músico chamado Caffaro, nota como aquele jovem lavrador é assíduo na Capela para ouvir as apresentações do coro; não apenas isso, pois em diversas ocasiões, o jovem ouvinte tem a oportunidade de unir sua voz à dos cantores, sem choques e com um timing perfeito. Caffaro decidiu então aproximar-se do jovem e convidá-lo a executar uma série de escalas musicais, acompanhando-o pessoalmente com o cravo. Ele fica imediatamente convencido do potencial de canto de Gaetano e é levado a falar com entusiasmo sobre isso com seu pai.

Às palavras convincentes do músico Caffaro, que antevê uma carreira artística deslumbrante e enorme satisfações econômicas para o jovem Gaetano, Vito Majorano concorda que o maestro cuide do filho e o inicie, à sua custa, na carreira que o espera. Como primeiro passo, quando Gaetano tinha onze anos, levou-o para Nórcia, onde o barbeiro-cirurgião de sempre o castrou. Alguns autores não concordam com este ponto biográfico específico de Gaetano Majorano, pois acreditam que naquela região, Puglia, na época não havia possibilidade de submeter meninos a esta operação, sendo a prática da castração praticada quase exclusivamente em Bolonha ou em Úmbria. O fato é que, após a operação, o próprio Caffaro cuida pessoalmente do menino e, primeiro ensinando-o a ler e escrever, posteriormente inicia-o no aprendizado musical, transmitindo-lhe os primeiros elementos. Aos onze/doze anos, o jovem foi então enviado por Caffaro, às suas custas, para estudar em Nápoles, no Conservatório dei *Poveri di Gesù Cristo*. O benfeitor também cuida dos outros dois irmãos mais novos de Gaetano e faz com que eles também estudem música. Não sabemos, porém, com que resultados e que estudos foram realizados pelos irmãos. Sabemos que, como veremos adiante, o jovem Pasquale terá um filho que será cuidado pelo próprio tio Gaetano.

Refira-se que o professor de canto e música de Gaetano é o prestigiado professor e compositor napolitano Nicolò Porpora, em cuja aula particular o jovem aluno se destacou desde logo pelo empenho e competência. Neste período, como, aliás, é costume entre os castrati para com os seus benfeitores, Gaetano assume a alcunha de Caffarello, com a qual mais tarde será reconhecido como um dos mais fabulosos castrati.

Recorde-se que o método de ensino de Porpora é um dos mais conceituados e antigos praticados pelos vários mestres da península, método que, embora julgado lento, garante os melhores resultados. Visa acima de tudo tornar o som do aluno o mais puro possível, sem qualquer inflexão gutural e nasal; o trabalho procede então com o desenvolvimento da amplitude, ou melhor, da tessitura, a fim de fixar o registro do próprio som, fundamental, neste ponto, buscar a maior extensão da voz, tanto no sentido do grave quanto das notas agudas; para



isso é importante combinar os registros laríngeos e supralaríngeos e por último cuidar da vocalização para ser fácil de emitir, tenha grande agilidade e firmeza, além de um excelente legato. O distinto professor também tem o maior cuidado em obter a articulação mais clara possível da palavra, para que o ouvinte no teatro entenda cada frase da melhor maneira possível, em seus diferentes acentos que a linguagem impõe. Para atingir o objetivo pretendido, seguindo a linha dos elementos acima elencados, que por si só se apresentam simples e lineares, Porpora impõe ao aluno o estudo repetitivo, que poderíamos dizer obsessivo, a partir do que consta em uma única folha de papel musical, onde escalas lentas e rápidas são relatadas nas diversas tonalidades, trinados, apojaturas e mordentes; e exige que o aluno execute todos esses elementos em combinação uns com os outros. Nem todos os estudiosos, no entanto, acreditam que o que é relatado por certas crônicas da época seja confiável.



### 3.2.4 Cronologia artística de Farinelli

Após sua estreia em Roma em 1722, Farinelli ganhou fama em todos os teatros italianos, movendo-se por toda a península; a mesma fama também obteve em vários países estrangeiros, em diversas ocasiões, por um período total de cerca de quinze anos. Ele canta com os maiores artistas da época, homens e mulheres, envolvendo-se em um vasto repertório, enfrentando inúmeras interpretações e lidando com os mais renomados empresários da praça.

*“A messa di voce era a pedra angular da pedagogia vocal do século XVIII e a de Farinelli era lendária.”* (Harris, 2001)

As etapas mais significativas são as seguintes:

1724 – Viena, concerto na corte com *Didone Abbandonata* de T. Albinoni, libreto de Metastasio;

1725 – Veneza, Teatro S. Cassiano, por ocasião do Carnaval, *Fratelli Riconosciuti* de G. M.

Clari; 1726 – Parma, Novo Teatro Ducal, *Fedeltà Coronata*, ou seja, *Antígona* de G. Maria Orlandini; 1726 – Bolonha, Teatro Malvezzi, com o cantor Bernacchi;

1728 – Viena, *Édipo em Colono* de P. Torri;

1729 – Munique, Court Theatre, *Idaspe* de seu irmão Ricardo;

1730 – Veneza, carnaval, *Artaserse* de A. Hasse, libreto de Metastasio;

1732 - Turim, Teatro Regio, *Merope*, por seu irmão Riccardo;

1734 – Londres, Lincoln's Inn Fields Theatre, *Artaserse* de Hasse e árias de outros músicos, incluindo seu irmão Riccardo;

1737 – Versalhes, na presença do rei Luís

XV; 1737 – Madrid, onde permaneceu até

1759:

Nessa errância que o leva a atuar praticamente por toda a Itália e parte da Europa, surgem alguns lugares nos quais convém nos determos, pois são de maior importância para traçar a trajetória de Broschi. Em primeiro lugar, cabe referir Londres: a sua permanência e os acontecimentos que o envolveram nesta cidade condicionam decisivamente a continuação, não só da sua carreira, mas da sua própria vida.



Farinelli chega à cidade inglesa em 1734 e ali se estabelece por três anos. A primeira colocação obteve em *Lincoln's Inn Fields*, na companhia de teatro Opera della Nobiltà (Ópera da Nobreza), dirigida por seu antigo professor Porpora e onde o cantor principal era Senesino. Durante a sua estadia em Inglaterra a sua fama, já no auge, torna-se imensa e permite-lhe acumular um lucro de mais de 5.000 libras, uma soma mais do que considerável. Estes anos, porém, que marcam o seu máximo esplendor nos palcos, representam também o período em que deve suportar uma das várias rivalidades entre os dois grupos teatrais de Londres: o grupo apoiado pelo rei Jorge II à frente do qual está Händel e o apoiado pela nobreza e pelo Príncipe de Gales, liderado por Porpora. Os embates e as amarguras entre os dois lados afetam a alma de Farinelli, que não sabe como escapar da situação estressante. Em 1737, veio em seu auxílio o convite que lhe foi dirigido por Elisabetta Farnese, esposa de Filipe V de Espanha, para ir àquele país. Deixa então a Inglaterra rumo à Espanha, mas não desdenha de se demorar na França, onde no ano anterior, verão de 1736, preocupado com as precárias condições econômicas em que se encontravam as empresas londrinas, já vinha com a esperança desiludida de procurar emprego. Além de um cantor de ópera. Deve-se ressaltar que, nessa época, a casa de ópera na França não era estruturada como a italiana, onde prevaleciam os cantores castrati; por isso Farinelli não pode esperar grandes lucros, pois não há espaço para o repertório em que esses cantores se arriscam. É também por isso que nosso artista explora outras possibilidades artísticas que a França poderia lhe oferecer, mas o faz com muita discrição, digamos na ponta dos pés, sem forçar e sem aquela propaganda que poderia facilitar seu caminho. O oposto do comportamento de Caffarelli, como veremos mais adiante. Assim, enquanto em outros lugares Broschi atrai grandes multidões e enorme entusiasmo, sua moderação e discrição são a razão, na França, além das causas acima mencionadas, do grande desinteresse por ele.

Apesar de ter recuperado desta desilusão, decide demorar-se novamente, fazendo uma breve paragem por aí, enquanto segue para Madrid. Nesta conjuntura expôs em Versalhes, durante o verão, também presente o Duque de Luynes, que nos deixa estas impressões sobre o artista que nos fazem compreender que a acolhida ao grande Farinelli é, se não fria, pelo menos algo morna. Esse fato pode ser explicado se considerarmos que na França o gosto pelo teatro é diferente da Itália e de outros países europeus. Os franceses não estão acostumados e não apreciam o canto refinado, sensual, doce, com leves acrobacias sobre enfeites musicais; não, amam e entusiasmam-se com vozes duras, guturais, com efeitos estrondosos na garganta e no peito, onde, mais do que a doçura, prevalecem o grito e a força. E é por isso que dizem, dos cantores italianos, que quando cantam, "tocam flauta".



Farinelli chegou ao seu destino: continuou a viagem e chegou à Espanha, onde foi acolhido da melhor forma, tanto pelo rei Filipe quanto por sua esposa Elisabetta Farnese. Na corte espanhola encontra um ambiente totalmente favorável a ele que jamais teria imaginado. O rei pôs imediatamente à sua disposição não só um vasto e elegante alojamento com criados em libré da corte, mas também carruagens com cavalos reais, bem como um salário de 2.000 ducados. Na vertente puramente musical-artística, obteve a atribuição e guarda da Real Capela Musical, bem como a direção dos teatros reais do *Buen Retiro*, de *Aranjuez* e de *Los Caños del Peral*. Ele não perdeu a oportunidade de aumentar a difusão da ópera italiana na Espanha, atraindo artistas italianos para aquela nação: cantores, compositores, técnicos de palco e outras coisas relacionadas à representação teatral. Ele também chamou seu irmão Riccardo, que morreu naquela terra estrangeira em 1756. Aqui, então, cantores famosos, instrumentistas habilidosos, técnicos especializados se estabeleceram na Espanha, encenando imagens imaginativas e extraordinárias, recorrendo também às invenções pessoais de Farinelli e do bolonhês G. Bonaventura. Assim acontece que, aos poucos, o espanhol vai gostando de um teatro baseado na recitação de versos e apreciando o do melodrama italiano. O rei Filipe V, que sofre de neurastenia e melancolia crônica, vive uma vida à beira da loucura, obrigando-o a abandonar a vida pública. Farinelli não se esquivou do convite da rainha, que queria que o artista levantasse o ânimo do monarca cantando árias adequadas para ele. Parece, pelo menos é assim que se transmite, que Felipe V realmente tira grandes benefícios desse canto terapia, tanto que volta aos ritmos normais da vida; e que não quer mais se separar do artista italiano. O que é certo é que Farinelli se chama *Criado Familiar* pelos reis da Espanha. Com a morte de Filipe V, quando Fernando VI ascendeu ao trono, Broschi viu outras portas de prestígio se abrirem: obteve o título de *Cavaleiro de Calatrava*, cargo para grandes cavaleiros da antiga nobreza. Muito favorecido por Fernando VI, ele exerceu sua influência na corte e na política do Estado. Com o tempo, porém, essa posição de privilégio e prestígio será o motivo do fim de sua estada na Espanha e determinará seu retorno à Itália. Isso ocorre com a ascensão ao trono de Carlos III, em 1759, que, não tolerando a excessiva influência exercida por Farinelli sobre a casa reinante, manda o ministro Riccardo Wall providenciar para que o cantor, sem prejuízo de todos os privilégios adquiridos, o salário que lhe foi concedido e os presentes recebidos, embora seja livre para se mover e ir aonde quiser, está proibido de comparecer novamente ante sua majestade. O rei decidiu neste sentido presumivelmente dando crédito ao conteúdo da carta de seu mais ouvido



conselheiro Bernardo Tanucci, carta por ele enviada ao príncipe Jaci datada de 19 de julho de 1757<sup>164</sup>:

Nada desanima mais os honrados ministros de um soberano do que essas figuras inferiores que, não sendo obrigadas a responder pela conduta do soberano, falam de governo e negócios clandestinos. Eles movem o soberano, contra quem o ministro não pode processar.

Broschi voltou para a Itália por volta do outono de 1759. A primeira parada em solo italiano ocorreu em Parma; então, em novembro do ano seguinte, ele chega a Nápoles, onde é recebido calorosamente pelo povo e friamente pela casa regente (parente dos regentes da Espanha). Decepcionado, Farinelli voltou para o norte em julho de 1761 e se estabeleceu em sua mansão em Bolonha, rico e admirado por todos: cidadãos, magistrados, escritores e músicos. Além de seu grande amigo G. B. Martini, pessoas famosas o visitaram, incluindo os próprios Mozart e Gluck, além de alguns soberanos.

Ele morreu em 15 de julho de 1782, poucos meses depois de seu grande amigo "gêmeo" Pietro Metastasio.

---

<sup>164</sup>- [luigivanvitelli.it/wp-content/uploads/2019/02/CARLO](http://luigivanvitelli.it/wp-content/uploads/2019/02/CARLO) – III-MARIA-FERNANDA-GARCIA-MARINO



### 3.2.4 Cronologia artística de Caffarelli

Alguns autores relatam que Caffarelli estreou em 1724 no Teatro Valle de Roma, no papel feminino, segundo a tradição dos jovens debutantes castrados. Outros afirmam, ao contrário, que a estreia ocorreu em 16 de fevereiro de 1726, novamente em Roma, no *Teatro delle Dame*, interpretando a personagem de Alvida, na ópera de Domenico Natale Sarro, *Il Valdemaro*. No primeiro caso, Caffarelli teria 14 anos, enquanto no segundo teria 16 anos. Se Porpora o tivesse submetido a cinco anos de estudo, nosso aluno teria entrado no conservatório aos 9 anos, na primeira hipótese; e aos onze, na segunda. Para esclarecer este tema particular, é útil referir-se ao legado de sua avó materna que Gaetano Majorano recebe então de sua mãe, no qual se lê:

Ao neto Gaetano Majorano, para que se dedique ao estudo da gramática e também se dedique com grande empenho à música em que o dito Gaetano tem grande disposição, pretendendo também submeter-se à castração e tornar-se eunuco, pelo que Caterina ela mesma decide a partir deste momento libertar e vender como doação irrevogável ao chamado Gaetano Majorano, seu neto (de sua avó Caterina) como já foi referido, o usufruto de duas vinhas.

O documento acima mostra o ano de 1720 e que Caetano tem uma grande inclinação para a música e que deseja tornar-se eunuco para seguir a carreira de cantor emasculado. Assim, o menino, aos dez anos e cinco meses, tem "apenas" a intenção de ser castrado, mas ainda não foi submetido à relativa operação. Parece, portanto, que a data provável é precisamente 1726: emasculado e ingressou no conservatório em 1721, aos onze anos: então cinco anos de estudo nos levam a 1726 e para Caffarelli aos dezesseis anos. As contas parecem se encaixar.

Outro aspecto polêmico diz respeito ao que alguns pesquisadores relatam, a saber, que Caffaro arca com todas as despesas com a educação do jovem no Conservatório de Nápoles, sob a orientação do Maestro Porpora, conforme já mencionado acima. Se a família Majorano não vivia em condições econômicas precárias, que deviam ser bastante prósperas, como se conta



que Gaetano concluiu os seus estudos musicais às custas de Caffaro? Aqui também há duas hipóteses. Ou é um acordo com o pai de Gaetano que aceita os pedidos de Caffaro quanto à introdução do filho na carreira de eunuco, com a condição de não ter que pagar nada por isso; o Caffaro não quer reembolso, para implementar a prática segundo a qual o benfeitor de um cantor emasculado que tivesse tido sorte teria se beneficiado em parte. Então Caffaro concorda em arriscar sua boa sorte. E ele vence!

Este é o percurso cronológico da sua carreira.

1726 - Teatro delle Dame - Roma no papel feminino de Alvida em *Il Valdemaro* de D. Sarro;

1728 - Roma, Teatro Argentina - Carnaval;

1728 – Protagonismo nos teatros de Veneza, Turim, Milão, Florença;

1730 – Título honorífico de Músico de Câmara, cargo ocupado por Gian Gastone de Medici – Grão-Ducado da Toscana;

1729-31– Gênova, Roma, Veneza, Milão, Bolonha, entre outros autores: J. A. Hasse, N. Porpora, GB Lampugnani;

1732-33 – Visitas frequentes a Pistoia;

1734 – Temporada de carnaval em Veneza, com Farinelli;

1734-35 – A seu pedido, obtém o posto de sopranista da Capela real do rei de Nápoles Carlos de Bourbon, no lugar do idoso M. Sassano (Matteuccio). Ele ocupou o cargo por duas décadas, com obrigação de estar presente durante o serviço litúrgico quaresmal. Fora deste compromisso, de outra forma obrigatório, ele é livre para sair quando quiser para atuar em outro lugar, na Itália e no exterior;

1737-38 – Aos 27 anos foi para Londres, substituindo no King's Theatre Farinelli, momentaneamente indisposto. Nesta cidade passou cerca de oito meses, estreando-se no *Arsace* de Händel, que o autor escreveu especialmente para ele os papéis principais de Feramondo e Serse.

Após a experiência londrina, Caffariello retorna à Itália e, enquanto está em Nápoles, ouve falar de um novo cantor castrato, um certo Gizziello, que está prestes a fazer sua estreia em Roma. Tendo aprendido seus elogios e não o conhecendo, ele quer a todo custo ouvi-lo. Ele então viaja durante a noite e chega a Roma incógnito. Envolto em sua capa, ele ouve o colega em completo silêncio antes de explodir com intratável entusiasmo na frase que ficou para a história: *"Bom menino! Bravissimo Gizziello, é Caffarelli quem lhe diz!"*.



1739 - San Carlo Nápoles, é Mitrane na estréia de *Demetrio* de L. Leo, e Sibari no *Semiramide* Riconosciuta por N. Porpora;

1739 – Abner na estreia de *Saul, de Händel*, em Londres;

1739/40 – Madrid, canta no casamento de Filipe, irmão mais novo do rei Carlos de Bourbon;

1740/46 - Nápoles, no San Carlo é Siroe na estreia mundial de *Siroe, re di Persia* de David Pérez; é também o protagonista na estreia mundial de *Tridate*, de N. Porpora; 1741 - Nápoles San Carlo é Alceste em *Olympia na ilha de Ebuda* por G. Latilla; é o protagonista de *Ezio*, de D. Sarro, com libreto de Metastasio;

1742 – Também em Nápoles está Cambises em *Ciro Riconosciuto* de Leonardo Leão e, novamente de Leão está Oreste em *Andrômaca*; então interpreta Rodope em *Issipyle* de Hasse;

1743 – Interpreta Cláudio em *Alessandro Severo* de Sarro; Megabise no *Artaxerxes* de Leo; Licida na *Olimpiada* de Leão;

1744 – É Enéias na *abandonada Dido* de Hasse;

1745 - Nápoles, protagonista da estreia mundial de *Achille in Sciro* de G. Manna, libreto de Metastasio; e de Berenice, estreia mundial de *Lucio Vero* di Manna sobre libreto de Apóstolo Zeno;

1746 – É Quintus Fabius em *Lucio Papirio* de Hasse e, também de Hasse Volusio em *Cajo Fabrício*;

1747 – Interpreta Teseo na estreia de *Ariadne e Teseu* de G. de Majo; depois Siroe in *Siroe re di Persia* de Hasse e Antígona, na estreia mundial de *Il Sogno di Olimpia* de De Majo; 1746/49 - Turim, Florença, Gênova e Roma interpretando vários autores, entre os quais A. Caldara, A. Vivaldi, G. Abos.

Em Veneza, no noivado de 1740, obteve uma remuneração de 800 zecchini antigos (provavelmente o termo *antigo* indica que são ducados, nome que originalmente tinha a moeda veneziana); além de 700 zecchini por três meses. São somas enormes, nunca custeadas por nenhum cantor da época.

1750 – A convite de Maria Giuseppina da Saxônia, Dauphine da França, vai para Paris. As suas atuações, em vários concertos de cariz maioritariamente espiritual, suscitam admiração e espanto.



### 3.2.5 Caráter e personalidade de Farinelli

Apesar de ser conhecido como artista, Farinelli mantém uma parte de sua natureza insondável e misteriosa. O que é certo é que os estudiosos o descrevem à mercê de sentimentos conflitantes. Artista polivalente, com um percurso brilhante, como vimos, ao qual se entrega inteiramente para dar o seu melhor em cada teatro, em cada circunstância e em cada representação, generoso com os seus colegas, pronto a dar-lhes valiosos conselhos, a ajudar, para chamá-los a expor onde tiver a oportunidade e possibilidade de colocá-los, tanto na Itália como no exterior, onde se compromete a divulgar a cultura italiana.

Paralelamente à sua forma de ser, a sua personalidade e o seu estado interior entram muitas vezes em crise para que, à margem dos triunfos artísticos, à margem das aclamações da multidão, coma à vontade, avaliando quanto lhe custou e quanto aquela celebridade, aquele delírio e aquelas ovações que acompanham cada uma de suas apresentações. Tendo "tudo", ele entra na consciência de que tudo lhe falta: ser homem, com o que esse estado implica, emocionalmente e no sentido natural da vida. Ele percebe que é apenas um instrumento de show perfeito, uma excelente máquina, construída e programada para produzir a mais bela e fascinante emissão de canto já construída, mas à custa de seu corpo e de sua alma. No entanto, seu caráter é nobre, livre de qualquer amargura ou vingança contra aqueles que são "íntegros". As suas qualidades humanas não são inferiores às artísticas e a sua afabilidade iguala a sua modéstia; qualidades que, não separadas de uma educação refinada, o levam a conquistar o afeto e a simpatia de todos. A generosidade que o anima emerge daquilo que responde aos amigos que o incitam a escrever as suas memórias: *“Basta-me saber que não tenho preconceito contra ninguém. Acrescente a isso meu arrependimento por não conseguir fazer todo o bem que eu esperava”*.

Ele não apenas não guarda preconceito contra ninguém, mas sempre mantém uma atitude correta e respeitosa com todos. Adicione a isso sua cultura refinada. Ele também é dotado de boa aparência, admirado no palco e nas reuniões de salão, onde conversa facilmente em francês, inglês, alemão e espanhol, além de se expressar em sua própria língua materna.



### 3.2.7 Caráter e personalidade de Caffarelli

As crônicas transmitem-nos que Gaetano Majorano não representa o ícone do cantor castrato pelo físico, se não repugnante, pelo menos ridículo, devido ao desenvolvimento anormal da caixa torácica, à magreza das pernas e à desproporção geral do corpo. Ao contrário, Caffariello nos é transmitido como um homem elegante e bonito que desperta o interesse de seus admiradores. Por isso o nosso cantor, de espírito sanguíneo e exuberante, encontra-se muitas vezes em situações no mínimo precárias. Como na vez em que, encontrando-se na companhia de uma senhora de classe alta, chega o marido dela e ele, para se salvar, fica a noite toda escondido em um poço.

O personagem chegou até nós com um perfil delineado, com o qual Caffariello entrou para a história, assim como por suas inegáveis qualidades de canto. Ele é o personagem mais arrogante e desagradável que se possa imaginar. Esta é a principal razão pela qual ele não tem amigos. Ele costuma brigar com qualquer pessoa; ele é frequentemente denunciado e às vezes preso por suas repetidas deficiências, como podemos verificar percorrendo os episódios em que ele é o protagonista. Se é verdade que o seu modo pouco atrativo de ser reflete as excentricidades caprichosas do mundo artístico a que pertence, também é verdade, reiteradamente perdoado pelas extravagâncias com que se compraz em exprimir o seu caráter singular, em virtude das qualidades de canto fora do normal, que tanto entusiasma a plebe e não menos a aristocracia. Sua impertinência não encontra vazão apenas em situações particulares e em momentos ocasionais; de modo algum, muitas vezes ele visa não apenas os outros castrati qualificados, mas também os colegas de sua própria empresa e no decorrer do mesmo trabalho em que não precisa sofrer por papéis secundários, mas é o protagonista, indiscutível e aclamado.

O Auditor Geral, funcionário do Tribunal Erasmo de Ulloa em Severino, denuncia expressamente esta forma grosseira e arrogante de se comportar, afirmando:

[...] ora perturbando o sossego dos demais representantes, ora usando atos lascivos com um dos próprios representantes, ora falando do teatro com os espectadores que estavam nos palcos, ora fazendo eco no teatro quem quer que cantasse a ária de a companhia, agora finalmente não querendo cantar o recheio com os outros.



Bastaria para delinear com eficácia o caráter e o comportamento do artista, mas é útil, para completar o quadro, lembrar outros episódios em que Caffarelli delineia ainda melhor seu caráter pomposo e negativo. Também relatado por Erasmo de Ulloa, outro episódio diz respeito à distribuição de peças, por ocasião da consagração de uma freira. Acontece que o contralto Reginelli, colega do nosso artista vulcânico, tendo sido encarregado de entregar algumas partituras a Dom Gaetano, tem um momento de desatenção, ou um descuido, como queiram, confundindo o padre Dom Gaetano Leuzzi, também cantor da mesma companhia, com Gaetano Caffariello, a quem são dirigidas as músicas. Ele fica furioso pela indignação de ter sido confundido, ou não reconhecido, e ataca o pobre colega com palavras extremamente ofensivas, obtendo sua reação. Então o assunto degenera e os dois recorrem a insultos verbais com paus, batendo um no outro com força. Para Caffarelli o bastão não basta e ele recorre à espada que tira descaradamente do estojo, desencadeando os gritos de terror das pobres freiras. A questão termina com a condenação de ambos os beligerantes, no processo que se segue.

Não faltam episódios que expõem o caráter extremamente rude e desdenhoso de Majorano. Motivo pelo qual também sofre prisão em 1745, por conseguir uma humilhação pública a Giovanna Astrua, durante a representação de *Antígona*, por Hasse, quando, no dueto que teve de sustentar com ela, descaradamente se opôs a ela de todas as formas. E, arrependido, pouco tempo depois tentou o mesmo crime com Gizziello (a quem havia elogiado no passado!). Para completar a ação malévola contra Gizziello, e para humilhá-lo ainda mais, ele o recebe em casa enquanto ele está sentado descaradamente na cômoda (*assento* contendo um penico, outrora para idosos e/ou enfermos: *seggetta*).

Outro fato relacionado à sua forma de lidar com o público e colegas diz respeito à acalorada disputa com o poeta Giovanni Ambrogio Migliavacca que, conforme relatado pelo próprio Metastasio, por puro acaso não leva a algo pior, se não intervir para resolver a disputa o convidado.

Ele não apenas mostra sua arrogância na Itália, mas também é protagonista de atos infelizes e impróprios no exterior. Em Viena, ele trata com epítetos insultuosos a pessoa que ordenou ou organizou os ensaios, e a situação arrisca se transformar em uma briga violenta se os espectadores não intervirem para acalmar os ânimos.

Nem mesmo o empenho e a tensão de uma estreia conseguem afastá-lo de seus excessos. Na encenação de *Olímpia na ilha de Hécuba*, de G. Latilla, ele desencadeia um alvoroço e obriga o Uditore a prendê-lo assim que a ópera terminar, com a esperança de que a prisão possa acalmá-lo. Tudo inútil!

Mesmo em Paris nosso cantor não se entrega, ou seja, não renuncia a seu mau-humor. Luís XV o convidou para ir a Versalhes em 1753 para animar a delfina, herdeira direta do trono



da França, durante sua gravidez com seu cantar. Caffariello cumpre esta tarefa sem percalços, que não tardam a manifestar-se posteriormente, quando é convidado a atuar nas várias residências da corte perto de Paris, onde é sempre acolhido da melhor forma e com grande honra enquanto se dedica à interpretação de obras de Hasse, entre as quais se destaca o *Dido Abandonado*. Nesse período, uma animada disputa musical com o poeta Ballot de Sauvot logo se transforma em um duelo, no qual o poeta quase morre. Majorano caiu em desgraça com a realeza e conseqüentemente obrigou-o, em 1754, a abandonar apressadamente a França.

Assim Caffarelli chega à França em 1753, com 43 anos e 17 ou 18 anos depois da experiência que Farinelli já tinha naquele Estado. Duas experiências completadas por dois grandes cantores. Mas quão diferente é a abordagem de um e outro artista! Já foi descrito o espírito discreto de Farinelli, de uma pessoa que, apesar de possuir grandes qualidades artísticas, não cria imposições e não tenta se impor, talvez até refreado pelo gosto dos franceses em termos de ópera, um gosto fortemente contra aquele italiano. E é por isso que se deve enfatizar que no tempo transcorrido entre a experiência do primeiro e do segundo de nossos cantores, o próprio gosto dos franceses sofre uma lenta, mas decisiva mudança, de modo a conduzi-los a uma abertura para o canto *all'italiana* e apreciar, ou começar a apreciar, a forma de compreender e interpretar obras de cantores castrati e prestar mais atenção à beleza do seu canto, à ousadia das suas variações, em detrimento das vozes francesas que dedicaram-se mais aos gritos e berros do que ao refinamento do canto. Talvez para os franceses, os castrati cantores italianos não sejam mais "flautistas", mas artistas altamente treinados, com vozes maravilhosas (embora obtidas por métodos de forma alguma compartilhados) que fascinam e encantam o público atento e bem disposto.

Este é apenas um aspecto que pode justificar o sucesso alcançado pelo Caffarelli. O outro aspecto diz respeito ao próprio cantor, ou ao seu personagem, à sua índole que em certo sentido se opõe à de Farinelli. Trata-se da forma de se apresentar, de saber "vender os seus bens", dir-se-ia, se esta expressão não fosse imprópria para a arte. O tempo que Caffarelli fica na França é suficiente para ele dar a conhecer seu repertório e a si, embora sua fama o tenha precedido. Ele sabe enfatizar sua arte, afirma com entusiasmo que o canto à italiana ultrapassa de longe o canto francês; que em todos os lugares onde cantou obteve os maiores sucessos e aclamação unânime da crítica e ovações de pé. O início de sua experiência francesa é muito lisonjeiro e promissor. Isso é confirmado pelo duque de Luynes, que escreve:

Na semana passada, Mme la Delfina pretendia cantar com um italiano que parecia ter uma grande reputação. Ele está ligado ao rei das duas Sicílias; seu nome é Cafarelli (sic); aparenta ter 35/40 anos; ele canta com muita graça, tem uma voz doce e intensa. Os amantes da música



francesa têm dificuldade em se acostumar com o gosto da música italiana, não ouvi Caffarelli, aqueles que o ouviram o consideram acima de Farinelli.

Já vimos como, porém, ele é forçado a sair, devido ao caos que seu personagem causou. Saindo da França, o novo destino é Lisboa, onde Caffarelli tem oportunidade de atuar em quatro óperas. Mas na sequência do terrível terremoto de 1755 do qual escapa milagrosamente, deixa Portugal rumo a Nápoles. Na volta, em março do ano seguinte, chega a Madrid, onde se aloja como hóspede de Farinelli. Confiando no colega, ele toma a decisão de se aposentar definitivamente da cena, após trinta anos de uma carreira brilhante.

De volta a Nápoles, cantou apenas ocasionalmente na Capela Real em concertos e cantatas. Em 1763 recusou a proposta de assumir a direção do Teatro San Carlo e preferiu, tendo amenizado a ebulição que, com exceção do primeiro período, o acompanhou ao longo de sua carreira, dedicar-se à educação de seus sobrinhos, filhos de seu irmão mais novo, Pasquale. Evidentemente, apesar do caráter rude e agressivo para com os outros, ele tem uma alma generosa - a menos que essa qualidade tenha se manifestado apenas na velhice, quando se quer fazer as pazes com os outros, esperando recompensas ou temendo punições futuras. Na verdade, ele não se esquivava de se envolver em atividades filantrópicas, para as quais doa somas consideráveis.

Sua carreira não foi apenas feliz do ponto de vista artístico, mas também muito gratificante do ponto de vista econômico. Suas riquezas são enormes, tanto que lhe permitem construir um prédio inteiro em Nápoles, no coração da cidade. Além disso, ele pode comprar um feudo na Terra d'Otranto e adquirir o título de duque de San Donato.



### 3.2.8 O Artista Farinelli

Também seria supérfluo listar suas qualidades artísticas, sua fama é tão grande e ainda viva. Pode-se, no entanto, enfatizar que o julgamento, recebido daqueles que tiveram a oportunidade de ouvi-lo, é do mais alto nível. Ele é a expressão de uma arte tocada por nenhum outro cantor castrato, completamente inatingível, o que lhe confere já em vida uma fama muito elevada, comparada à de seu "gêmeo" Metastasio. Ambos são uma expressão daquele século cheio de grandes figuras que permanece, o século XVIII, onde toda a arte e, portanto, também o canto, assume formas livres e muitas vezes extravagantes, que ultrapassam os esquemas de um classicismo desbotado.

Excepcional é sua extensão vocal natural de soprano, que percorre, como visto anteriormente, umas boas três oitavas. Pela sua extensão fenomenal tem uma versatilidade extrema que se adapta sem esforço a qualquer estilo de canto. Sua respiração suspensa é proverbial, característica também devida aos efeitos que a castração traz não só nas cordas vocais, mas também em outros órgãos e sistemas do corpo; não menos importante das qualidades listadas é o seu virtuosismo, cujos aspectos técnicos já foram mencionados acima. Por último, mas não menos importante, o que ajuda ou pelo menos contribui para completar a figura artística é sua aparência física que preenche o palco, mesmo que suas habilidades de atuação não estejam entre suas melhores qualidades.

Além de ser um cantor virtuoso, ele também é um hábil tocador de instrumentos de teclado e de viola d'amore. É famosa a sua coleção de cravos, que compra nas várias localidades por onde passa e a cada uma das quais atribui o nome de um pintor famoso.

Ocasionalmente gosta de experimentar a composição, escrevendo peças ou árias para teclado. Foi criado em Bolonha em 1998 o Centro Studi Farinelli, que pretende não só manter viva a memória e a imagem deste grande artista e homem generoso, mas também para providenciar os restauros que o preocupam, como o seu túmulo na Certosa de Bolonha, para realizar conferências, exposições e outros projetos nobres.



### 3.2.9 O Artista Caffarelli

Mesmo que não faltem detratores, na apreciação das qualidades artísticas de Caffarelli, a voz unânime é que sua arte é suprema, inatingível e só perde para a de Farinelli.

Metastasio, porém, expressa um julgamento nada positivo na carta enviada em maio de 1749 ao amigo Farinelli, em relação à exposição de Caffarelli em Viena. O poeta diz:

[...] eles acham sua voz muito, mas falsa, estridente e desobediente... principalmente áspera. Dizem que é brega e antiquado. Gritam que nunca se retratou tão mal, que nos recitativos parece uma velha freira, que em tudo o que canta reina sempre um tom choroso de lamentos que faz vir a preguiça.

Com efeito, pois, ao ouvi-lo somos tomados por um estado de inércia, melancolia e indiferença, a qual são as principais características da preguiça! Não podendo subestimar o que relata Metastasio nem atribuir esse julgamento à falta de simpatia do dramaturgo por Caffarelli, é legítimo supor que para o artista esses são os primeiros sintomas de um lento declínio artístico; e, por serem sintomas, percebidos apenas por ouvintes qualificados como Metastasio. Hipótese sustentada pelo fato que, apenas alguns anos antes, precisamente em 1744, o habitual Auditor Geral, oficial de justiça E. de Ulloa Severino, ter manifestado juízo nesse sentido, por considerar Majorano “*de alguma forma deteriorado na voz*”.

Se então, nos anos 1752-53, o empresário do teatro San Carlo em Nápoles, D. Tuffarelli, hesita em confirmar a escrita, como ele concorda:

[...] com o público que Caffarelli terá que mudar porque ou não quer cantar ou não pode mais, já com cinquenta anos de vida e desistiu de engordar, porque seus recitativos não o expressam, porque ele supera a Comédia, porque obriga os compositores de música a escreverem para ele de forma confortável e ampla, evitando fugas e árias de cena, para poupar esforço.

É preciso concordar que, aos "veneráveis" cinquenta anos, Caffarelli se aproxima da fase descendente de sua carreira. No entanto, deve-se notar que as contas não batem, no que diz respeito à idade informada, já que naqueles anos Caffarelli, tendo nascido em 1710, não tinha mais de 42 ou 43 anos.

E antes disso? Muitos, muitíssimos de seus admiradores cantam seus louvores incondicionalmente, apreciando a extraordinária habilidade em todos os componentes de sua arte de cantar, fascinados e arrebatados além da medida tanto pela comovente expressividade



quanto pela agilidade e perfeição dos embelezamentos, sejam eles trinados, apojaturas, acicaturas e mordeduras, onde faz bom uso dos repetitivos e longos ensinamentos do mestre Porpora. Há até rumores de que ele é até superior a Farinelli. Entre essa multidão de admiradores estão personalidades de destaque, entre as quais vale a pena mencionar A. Goudar, Ch. Burney e o ator D. Garrick, além de F. M. Grimm.

Caffarelli tem um público que o adora e que ele cobra sistematicamente da aprovação e da remissão de todas as suas deficiências de comportamento. É em virtude desse consentimento entusiástico do público em cada teatro onde se apresenta que Caffarelli pode se dar ao luxo de exigir o preço máximo de engajamento para suas apresentações.

Portanto, pode-se dizer com total tranquilidade que a arte de cantar de Caffarelli está entre as maiores que o período barroco conhece e que por isso ele entrou para a história do canto, ocupando um lugar entre os poucos cantores castrati que realmente brilharam. E deixou um rastro duradouro.

O próprio Gioacchino Rossini não foi insensível ao encanto e à habilidade de Caffarelli, tanto que não hesitou em perpetuar sua memória citando-o, trinta anos após sua morte, em uma participação especial em seu imortal *Barbeiro de Sevilha*.

A justaposição entre os dois cantores destaca alguns aspectos. Em primeiro lugar, pode-se dizer que a qualidade artística de ambos se expressa sempre ao mais alto nível.

Ambos foram dotados pela natureza de uma voz maravilhosa em beleza e maleabilidade, sustentada por um igualmente portentoso e espantoso ouvido para a música. O que os une é também o melhor mestre da época, Nicolò Porpora, que submeteu seus alunos a uma disciplina didática de ferro, baseada nos princípios aparentemente simples de seu método, para extrapolar e aprimorar ao máximo seus talentos naturais.

O que eles ainda têm em comum é a admiração entusiástica e a devoção do público de todas as esferas da vida, uma admiração que os acompanha ao longo de suas vidas.

Vimos que, apesar de serem amigos e se respeitarem, o que os separa é o seu caráter oposto. Tão respeitoso com os outros, afável, compreensivo, generoso nos conselhos quanto Farinelli, tão duro, rude, rude, rancoroso e presunçoso quanto Caffariello.

Uma nota positiva, porém, os une no final: a generosidade, para com os familiares e para com os outros. Isso os honra, além dos grandes méritos artísticos, pelos quais serão sempre lembrados como os maiores representantes desse bizarro e surpreendente período cantante nascido e desenvolvido nos mais altos níveis durante o período barroco.



#### **4. A INFLUÊNCIA DOS CASTRATI CHEGOU À SALVADOR BARROCA?**

Neste capítulo, são abordados os principais temas da pesquisa. Essa investigação leva diretamente ao tema do teatro musical na Bahia no século XVIII, tendo como limite o início do século seguinte: o ano de 1808, para ser mais preciso. A pesquisa em si começa com a pergunta que, com o passar do tempo, quem sabe quantos terão se perguntado: havia castrati em atividade na Bahia no período em exame? A pesquisa, portanto, concentra-se em verificar se os cantores italianos/europeus também se estabeleceram na capital da colônia portuguesa do Brasil. Assim como conquistaram quase toda a Europa da época.

No capítulo, fica claro como a pesquisa pretende investigar se, uma vez estabelecidas as bases da atividade primordial de canto nessa colônia brasileira de Portugal (uma mistura de estilos diferentes, originários das diferentes origens da população local), se essa forma de entretenimento, originária da Europa, também se enraizou em Salvador da Bahia e dominou por um certo período.

O caminho da pesquisa não foi fácil, de modo que a estrutura básica deste capítulo se baseia e se inspira nos valiosos textos do musicólogo brasileiro Régis Duprat (1930-2021). A pesquisa se concentrou em uma possível descoberta da chegada e do enraizamento dos cantores castrati europeus na área da Bahia colonial, depois de necessariamente tratar do desenvolvimento do teatro musical local na própria Bahia colonial, buscando possíveis indícios de vínculos entre este e o europeu, até o final do século XVIII.



#### 4.1 Teatro musical na Bahia colonial

As tradições musicais brasileiras decorrem do desenvolvimento do país, um desenvolvimento que está ligado ao tráfico de escravos, que começou no século XVI e só terminou no final do século XIX.

A importação de escravos, principalmente da África Ocidental, é principalmente necessária para ser empregada como mão de obra nas minas e no cultivo da cana-de-açúcar.

Esta massa de pessoas encontra-se desenraizada da sua própria terra e tradições que tenta reconstruir no novo ambiente, segundo o modelo dos usos e costumes da sua tradição original. A forma religiosa de origem africana é essencialmente panteísta e leva o nome de *Candomblé*<sup>165</sup>, que prevê o culto às divindades dos Orixás, emanção do deus único Olorum. Nela se fundiram diferentes cultos oriundos das diversas etnias da colônia portuguesa.<sup>166</sup> Sem dúvida, a convivência de massas etnicamente diversas, submetidas, porém, à mesma triste condição de escravos, faz nascer uma relação de consolação mútua do próprio estado e faz com que o sentimento de cada um seja alimentado e acentuado com a exteriorização e difusão de canções e músicas da terra de origem. O passo é, portanto, curto, para que uma nova expressão artística comece e se consolide a partir desta amálgama de expressões cântico-musicais que possam simultaneamente satisfazer o sentimento das diferentes comunidades.

Porém, é o nascimento de outra religião afro-brasileira, a *Umbanda*<sup>167</sup>, que leva ao desenvolvimento de um sincretismo mais acentuado entre elementos religiosos africanos e de outras religiões, inclusive a cristã. Temos, portanto, duas correntes religiosas que se desenvolveram na colônia portuguesa da Bahia e principalmente na cidade baiana.

---

<sup>165</sup>PARES, Luís Nicolau. A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia. Editora pela Universidade Estadual de Campinas, 2018.

<sup>166</sup> BIBLIO LMC – Biblioteca do Ensino Médio, música e dança. Tradições, Música afro-brasileira: música da Bahia.

<sup>167</sup> HALSEMA, C. Religião, Gênero e Institucionalização: Umbanda e Colonialismo Rural no Brasil. Sociedade de Estudos Latino-Americanos, 1993.



O *candomblé*, que faz uso da língua iorubá, e a umbanda, onde a língua predominante é o português.<sup>168</sup> Essa premissa é necessária para se chegar ao aspecto que interessa a esta pesquisa. Esse é o aspecto musical.

Constata-se, portanto, que o *trait-d'union* que, em ambas as formas religiosas, vincula os seguidores das divindades através da representação musical, em primeiro lugar, e, posteriormente, pela dança, intimamente ligada à própria música. O instrumento típico usado nos ritos do *Candomblé* e da *Umbanda* é a percussão<sup>169</sup>:

O tambor parece indispensável na vida primitiva: nenhum outro instrumento tem tantos usos rituais, e nenhum outro será considerado mais sagrado do que ele. Até sua construção é regulada por rituais precisos e severos. [...] Na África Oriental, o tambor possui esse caráter sagrado a tal ponto que torna imediatamente invioláveis aqueles criminosos ou escravos fugitivos que conseguiram alcançar o recinto do tambor. (SACHS, p. 19)

O instrumento que leva o nome de *Atabaque*, por sua vez, inclui três categorias de percussão: o *Rum*, o maior e de timbre grave; o *Rumpi*, de dimensões médias e, portanto, com som de altura média e, finalmente; o *Lê*, o menor e de sonoridade mais nítida. São ferramentas feitas de cilindros especiais de madeira nos quais uma pele de animal é esticada, fixada e mantida esticada por meio de argolas de ferro.<sup>170</sup>

O lugar onde as diferentes formas musicais e coreográficas ganham forma é sempre a Bahia<sup>171</sup>, onde se desenvolve a referida forma musical, que representa a célula primordial a partir da qual temos a evolução de uma forma de espetáculo que conquista os teatros, ou outros lugares onde é possível reunir um certo número de pessoas, determinando sua pegada. Essas expressões afro-brasileiras primordiais baseadas na música e na dança se espalharam pelo resto do país, preservando tanto o estilo, a forma e os conceitos originais quanto modificando-os ao entrar em contato com as diferentes realidades sociais do lugar, tanto aquela trazida pelos jesuítas e os indígenas<sup>172</sup> daquele local específico.

<sup>168</sup> SERRA, Ordep. Candomblé. In: Gooren, H. (eds) Encyclopedia of Latin American Religions. Religiões do Mundo. Springer, 2019. pp. 270-278.

<sup>169</sup> SACHS, Curt. História dos instrumentos musicais. Edição italiana editada por ISOTTA, Paolo e PAPINI, Maurizio. Tradução de Maurizio Papini. Milão. Edições Arnoldo Mondadori Editore. 2ª edição 1985.

<sup>170</sup> GIANZINHO- [culturabrasil.blogspot.com/2011/09/arabesque.html](http://culturabrasil.blogspot.com/2011/09/arabesque.html)

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> NEWSON, Linda A. Mundos culturais dos Jesuítas no latim colonial América. Instituto de Estudos Latino - Americanos, Escola de Avançado Estudo. Londres. Universidade de Londres, 2020.



O panorama cultural e folclórico, e por isso artístico, é muito ativo e vivo, fruto do encontro entre a componente portuguesa e a afro-indígena, significando por este último os nativos antes da colonização europeia<sup>173</sup>, de onde se desenha uma amálgama, nasce e se caracteriza. Refira-se que o que contribui para aprofundar o encontro destas duas culturas autóctones deriva da cultura europeia que definiu, do ponto de vista cultural, a paisagem da Colônia.<sup>174</sup> De fato, como afirma Valéria Ribeiro Corossacz, os portugueses colonizam o Brasil por meio da mediação de diferentes culturas: a dos escravos africanos, dos nativos e dos próprios colonizadores, cuja cultura é de caráter estritamente europeu.<sup>175</sup>

No Nordeste do Brasil e no Estado da Bahia, ganham forma danças e desenvolvem-se músicas de origem nitidamente europeia, que, em contato com as diferentes culturas do lugar, passam por um processo de transformação, convivendo com características africanas, das quais desenvolver formas inteiramente novas de música e dança.

O panorama sociocultural é perpassado por um movimento literário que ocupa lugar preponderante neste "novo" país o qual é o Brasil. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento desse movimento literário, por sua vez, desencadeia o desenvolvimento da música, que está intimamente ligada à literatura desde os tempos da Grécia antiga. Se a música parte da literatura, também é preciso afirmar que, ao mesmo tempo, ocorre um intercâmbio muito útil e proveitoso para ambas as formas artísticas: a música, de fato, é o veículo através do qual a literatura se expande e se difunde porque está na música que reúne e une num só espírito a amálgama dessas diferentes culturas que souberam encontrar e coexistir numa só alma, amplificando o seu espírito numa coexistência, baseada em sons e ritmos fundidos no complexo mundo da música.<sup>176</sup>

Com efeito, os padrões artísticos barroco e rococó, importados de Portugal<sup>177</sup>

[...] com as reformas iluministas na Europa e, principalmente, em Portugal, a partir da segunda metade do século XVIII, o entendimento de como a música era executada, tanto sacra, instrumental e operística, veio por meio de uma discussão sobre os aparelhos ostensivos e misticismo barroco, que foram pontos centrais de apoio não só para a liturgia das missas, mas também para grandes eventos musicais, por exemplo, no teatro e nas cortes. Ou seja, tem paulatinamente havido uma busca por expressar a arte musical através da polarização do equilíbrio, da racionalidade e do processamento contido das emoções (SOARES, 2017).

<sup>173</sup> CUNHA da, Manuela Carneiro, editado por. História dos índios no Brasil. 2ª edição. São Paulo. Schwarcz, 1998. pp. 381-397.

<sup>174</sup> Sapere.it - De Agostini - Enciclopédia - cultura.

<sup>175</sup> RIBEIRO COROSSACZ, Valéria. Uma descolonização sem fim. O modelo português de colonização no Brasil e a construção do Outro africano no imaginário racista - N°16, 11/2016.

<sup>176</sup> Sapere – De Agostini – Enciclopédia – Brasil - música

<sup>177</sup> SOARES, Eliel Almeida. O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira. Tese do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo, 2017.



durante os séculos XVII e XVIII, eles não só influenciaram a arte arquitetônica do Brasil, mas também as outras artes, inclusive a música.<sup>178</sup>

No panorama da música no Brasil, a Ópera sempre representou um elemento importante, tanto pela quantidade de apresentações e pela vastidão do consumo, quanto pela penetração e influência que teve na atividade cultural desta nação. (BRANDÃO, 2012, p. 43)

Se é verdade que existe um fio que une as várias disciplinas artísticas, é legítimo afirmar que a maior afinidade entre elas, ou seja, aquelas que mais interagem entre si, desde o início, é a literatura e a música.<sup>179</sup>

Observamos que as primeiras representações musicais brasileiras estão intimamente ligadas ao mundo das danças populares, que se desenvolveram concomitantemente a diferentes estilos, vindos tanto das tradições indígenas dos nativos quanto daqueles que vêm da África, com a interferência não desprezível das influências portuguesas. E a derivação da arte lusitana, por sua vez, deve estar ligada à cultura medieval portuguesa, enquanto a contribuição da arte de derivação católica pode ser encontrada em algumas formas de superstição religiosa, que, no entanto, assumem diferentes conotações dependendo da origem de diferentes lugares, em cada um dos quais também desenvolveu um repertório diferente e particular.<sup>180</sup>

Portanto, é obrigatório identificar os primeiros esboços da literatura autóctone brasileira para estabelecer o ponto de referência das primeiras expressões musicais teatrais coloniais. As grandes cenografias de espetacularidade evocativa não se passam em teatros permanentes, mas florescem como espetáculos ao ar livre e acompanham ciclos de comemorações nacionais que se concretizam nos grandes aniversários, o maior dos quais podemos situar-se no Natal, no Réveillon e no dia do Divino Espírito Santo; e, no que diz respeito ao entretenimento, durante o Carnaval.

Devemos recorrer aos religiosos da Companhia de Jesus, para conhecer os primeiros esboços da literatura brasileira.<sup>181</sup> Os portugueses que desembarcaram no século XVI não encontraram no Brasil Atlântico uma avançada civilização pré-colombiana, como acontece com quem encontra as populações indígenas no México ou em outros estados latino-americanos.

<sup>178</sup> BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 31-47.

<sup>179</sup> DUPRAT, Régis. Música e Mito: Barroco no Período Colonial. São Paulo. Universidade Estadual Paulista, 1990.

<sup>180</sup> Sapere. – De Agostini – Enciclopédia – Brasil - música

<sup>181</sup> MASSIMI, M. Os jesuítas na história da psicologia latino-americana. In: Ossa, JC, Salas, G., Scholten, H. História da Psicologia na América Latina. Vozes latino-americanas. 2021



Foi em 1549 que João III de Portugal estabeleceu a capital da colônia portuguesa na cidade da Bahia.<sup>182</sup>

De fato, D. João III enviou Tomé de Sousa como governador-geral ao Brasil<sup>183</sup>, que fundou a capital São Salvador em 29 de março daquele ano.<sup>184</sup>

Acredito que você não ignore que, entre as capitanias em que os estados do Brasil estão divididos, a da Bahia é considerada uma das mais proeminentes; não apenas por sua antiguidade e riqueza, mas também por ter sido a capital por muitos anos, a Corte de todo o Brasil, a residência dos vice-reis e dos governadores gerais de todo o Brasil, além de seu prelado, o Metropolitano e Primaz do Brasil, e da maioria de suas catedrais. (VILHENA, 1969, p. 51)

Da Bahia de Todos os Santos. O próprio Tomé foi eleito o primeiro governador-geral<sup>185</sup> do Brasil e a nova cidade da Bahia tornou-se a capital da colônia portuguesa do Brasil e a sede do governo colonial até 1763. Vice-Reis e Governadores Gerais do Brasil na Bahia (1591-1763).<sup>186</sup>

Dom Francisco de Sousa (1591-1602)  
 Diogo Botelho (1603-1607)  
 Dom Diogo de Meneses (1608-1612)  
 Gaspar de Sousa (1613-1617)  
 Dom Luís de Sousa (1617-1621)  
 Diogo de Mendonça Furtado (1621-1624)  
 Ocupação Holandesa da Bahia (1624-1625)  
 Dom Francisco de Moura Rolim, apenas título de capitão-mor (1625-1627)  
 Diogo Luís de Oliveira (1627-1635)  
 Pedro da Silva (1635-1639)  
 Dom Fernando Mascarenhas, Conde da Torres 1639  
 Dom Vasco Mascarenhas, Conde de Óbidos (1639-1640)  
 Dom Jorge Mascarenhas, Marques de Montalvão e Vice-rei (1640-1644)  
 Governo interino tríplice (1641-1642)  
 Antônio Telles da Silva (1642-1647)  
 Antônio Telles de Meneses, Conde de Villa Pouca de Aguiar (1647-1650)  
 João Rodrigues de Vasconcellos e Sousa, Conde de Castelo Melhor (1650-1644)  
 Dom Jerônimo de Ataíde, Conde de Atouguia (1654-1657)  
 Francisco Barreto de Meneses (1657-1663)  
 Dom Vasco Mascarenhas, Conde de Óbidos e Vice- rei (1663-1667)

<sup>182</sup> JOÃO III (em português João III) de Aviz, conhecido como o Piedoso (Lisboa, 6 de junho 1502 – Lisboa, 11 de junho 1557), foi o décimo quinto rei de Portugal e do Algarve. Filho do rei Manuel I e de Maria de Aragão, quarta filha de Fernando II de Aragão e de Isabel de Castela. Giovanni sucedeu a seu pai em 1521, aos dezenove anos.

<sup>183</sup> SOUSA, De Tomé. (Reis, 1502 – 1579) foi um explorador e soldado português, foi o primeiro governador-geral do Brasil de 1549 a 1553, quando ainda era colônia portuguesa.

<sup>184</sup> DOS SANTOS VILHENA, Luís. Na Bahia no século XVIII. Recopilação de Notícias Soteropolitanas e Brasília, 1802. 3 volumes, Salvador, Editora Itapuã, 1969, v. Eu, p. 51.

<sup>185</sup> AZEVEDO, Pedro De. "Documentos para a história do Brasil. Thomé de Sousa e sua família." Revista de história 3-4 (1914-1915): 68-81.

<sup>186</sup> FERREIRA MENDES, Ediana. Festas e Procissões Reais na Bahia Colonial - séculos XVII e XVIII. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011, p. 116



Alexandre de Sousa Freire (1667-1671)  
 Dom Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça, Visconde de Barbacena (1671- 1675)  
 Governo interino tríplice (1675-1678)  
 Roque da Costa Barreto (1678-82)  
 António de Sousa de Meneses (1682-1684)  
 Dom António Luís de Sousa Telo de Meneses, Marquês de Minas (1684-1687)  
 Mathias da Cunha (1687-1688)  
 Governos interinos (1688-1694)  
 Dom João de Lencastre (1694-1702)  
 Dom Rodrigo da Costa (1702-1705)  
 Luís Cesar de Meneses (1705-1710)  
 Dom Lourenço de Almeida (1710-1711)  
 Pedro de Vasconcellos e Sousa, Conde de Castelo Melhor (1711-1714)  
 Dom Pedro de Noronha, Conde de Villa Verde e Marquês de Angeja e Vice-rei (1714- 1718)  
 Dom Sancho de Faro e Sousa, Conde de Vimieiro (1718-1719)  
 Governo interino (1719-1720)  
 Vasco Fernandes Cesar de Meneses, Conde de Sabugosa e Vice-rei (1720-1735)  
 André de Mello e Castro, Conde de Galvêas e Vice-rei (1735-1749)  
 Dom Luís Pedro Peregrino de Carvalho Meneses de Ataíde, Conde de Autoguaia e Vice-rei (1749-1755)  
 Governo interino (1755)  
 Dom Marcos de Noronha e Brito, Conde dos Arcos e Vice-rei (1755-1760)  
 Dom Antônio de Almeida Soares e Portugal, Marquês do Lavradio e vice-rei (1760)  
 Junta Governativa (1760-1761)  
 Governo Interino formado por Dom Frei Manuel de Santa Inez, Gonçalo Xavier de Barros e Alvim e José de Carvalho de Andrade (1761-1763)  
 (FERREIRA MENDES, 2011, p116)

## Bispos e Arcebispos da Bahia – séculos XVII e XVIII<sup>187</sup>

### Bispos

Dom Constantino Barradas (1602-1618)  
 Dom Marcos Teixeira de Mendonça (1621-1624)  
 Dom Miguel Pereira (1627-1630)  
 Dom Pedro da Silva Sampaio (1632-1649)  
 Dom Fr. Estevão dos Santos (1670-1672)

### Arcebispos

Dom Gaspar Barata de Mendonça (1676-1681)  
 Dom Fr. João da Madre de Deus Araújo (1682-1686)  
 Dom Fr. Manoel da Ressurreição (1687-1691)  
 Dom João Franco de Oliveira (1691-1700)  
 Dom Sebastião Monteiro da Vide (1701-1722)  
 Dom Luís Álvares de Figueiredo (1724-1735)  
 Dom Fr. José Fialho (1738-1739)  
 Dom José Botelho de Matos (1741-1761)  
 (FERREIRA MENDES, 2011, p117)

---

<sup>187</sup>- Ibidem p. 117



Na Bahia, portanto, ocorre a consolidação da presença lusitana<sup>188</sup> no novo território adquirido e é sempre na Bahia que aqueles elementos culturais vindos da Europa encontram sua primeira localização, o que contribuirá para definir o substrato sobre o qual se desenvolverá o panorama cultural local. O caminho é progressivo e passa da Escola Baiana do século XVII, onde se destaca um dos primeiros poetas, Gregório de Mattos<sup>189</sup>, até chegar ao florescimento das primeiras academias que levam ao nascimento, ainda que por influência da imitação europeia, de um autêntico sentimento literário brasileiro. Não podemos esquecer que a Europa é o centro cultural de todo o mundo ocidental, onde floresceram e se desenvolveram as correntes literárias de maior impacto, que servem de modelo à cultura das nações nascentes, que remetem para o que a terra de origem tem já produzido.

Da pátria para a nova colônia transmitiu-se toda aquela bagagem cultural inerente à música, que por sua vez chegou a Portugal vinda dos estados europeus, onde esta arte teve maior impulso e maior fecundidade.<sup>190</sup>

Que durante o período colonial a cultura musical brasileira viveu um momento de florescimento de variedade e riqueza, várias fontes o atestam. Basta citar o compositor José Mauricio Nunes Garcia, da corte do infante D. João, que mais tarde se tornaria rei de Portugal, que em 1808 escapou do exército de Napoleão, refugiando-se com sua corte no Rio de Janeiro.<sup>191</sup> Ele compõe música sacra de certo nível, segundo pesquisas, mesmo que no geral suas obras não tenham sido devidamente estudadas e catalogadas.<sup>192</sup>

<sup>188</sup> SOUZA, GONÇALVES de Miguel Augusto. O descobrimento e a colonização portuguesa no Brasil. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

<sup>189</sup> GUERRA DE MATOS, Gregório de. Nascido em Salvador em 23 de dezembro de 1636, poeta e advogado brasileiro. É considerado o maior poeta barroco do Brasil colonial, assim como o mais importante poeta satírico de língua portuguesa do período. Ele escreveu numerosos poemas líricos e religiosos. No entanto, é conhecido pelos seus poemas satíricos, que lhe valeram a alcunha de "Boca do Inferno".

Nora K. Aiex, "Atitudes Raciais na Sátira de Gregório de Matos", em Estudos de Literatura Afro-Hispânica, vol. 1 (1977), p. 89-97.

<sup>190</sup> Ibidem.

<sup>191</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. "Revista de História" n°61, 1965, pp. 93-116: nota 1) É imprescindível fazer justiça, aqui, às publicações da Revista Brasileira de Música, que ela iniciou, sob orientação e revisão do musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo, a publicação das obras do Pe. José Maurício ("Revista Brasileira de Música", vol. I, 1934-1935, p. 13 e adendos), Una Messa da Réquiem e a Tantum ergo. Infelizmente, esta publicação não pôde ter continuidade, com sérios prejuízos para o desenvolvimento e conhecimento da música brasileira do período em questão. Devo ainda sublinhar a importância destas publicações que, com um critério muito satisfatório, representam um enorme avanço em relação às edições de 1897-1898, elaboradas por I. Bevilacqua e revistas por A. Nepomuceno.

<sup>192</sup> Ibidem nota 2): O Dr. Francisco Curt Lange realizou um excelente trabalho nesse gênero, que resultou na publicação do catálogo de obras brasileiras e estrangeiras existentes no acervo musical da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: Estudos Brasileiros: manuscrito na Biblioteca Nacional, "Revista de Estudos Musicais", ano I, n.3, abril de 1950, Mendoza, Argentina. A Sra. Mercedes Reis Pequeno, diretora da seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, nos informou pessoalmente que a Sra. Cleofe Person de Mattos está prestes a publicar um catálogo temático completo das obras do fr. José Maurício. Todos os que conhecem a competência e eficiência do Sr. Person de Mattos podem estar certos de que esta erudita obra poderá preencher, com grande utilidade, a



Em meados do século XVIII, os colonizadores portugueses empenharam-se em construir cidades na região de Minas Gerais, rica em ouro e, portanto, atraente, o que exigia a construção de igrejas para os fiéis. E é nesta última que, mais do que em outros lugares, é necessário, para as celebrações religiosas e a preparação das festas, promover a execução de peças que conduzam à compreensão e à participação de forma mais adequada e ativa em tais momentos de agregação. Conclui-se que é preciso encontrar músicos que se dediquem à execução de peças musicais. Nestas ocasiões são executadas composições relacionadas com a música sacra europeia, obras maioritariamente de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita<sup>193</sup>, de Marcos Coelho Neto<sup>194</sup> e de Francisco Gomes da Rocha.<sup>195</sup> O padre jesuíta José Maurício Nunes Garcia<sup>196</sup>, do Conservatório de Música de Santa Cruz, fundado pelos jesuítas, empenha-se em produzir e executar peças de música sacra inspiradas no estilo de Haydn e Mozart.<sup>197</sup>

A partir desse início em que se estabelece uma fusão entre música e eventos, tanto religiosos quanto civis, o interesse musical brasileiro ganha forma. O nascimento do teatro vale-se da herança das danças populares, herança a qual é o resultado entre a cultura portuguesa, a proveniente da tradição popular indígena e a de origem africana. O teatro nascente aproveita e adota a coreografia dessas danças, enriquecendo-se assim com o espírito local e desenvolvendo, ao mesmo tempo, um espetáculo musical, dos colonos portugueses, mas que assenta os seus alicerces naquele de origem europeia.

Ainda que seja possível afirmar o acima, ou seja, que no início do século XIX compositores de renome criaram e difundiram no Brasil uma forma de música autóctone, muitas vezes mediada pela música europeia em geral e pela música italiana em particular, se deslocarmos a pesquisa para recuar no tempo em que o barroco explode na Europa, a exploração e a pesquisa tornam-se muito mais difíceis e sobretudo incertas.

---

Lacuna de que nos queixamos. Até hoje, os únicos catálogos conhecidos da obra do padre são listas de nomes de suas obras, como a de Manuel Araújo Porto Alegre, (notas sobre a vida e obra do padre José Maurício Nunes Garcia, na "Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro", tomo XIX, 1856, p. 365), que inclui apenas as obras compostas para a Capela Real do Rio de Janeiro até 1811; e a do Visconde de Taunay (esquema biográfico do fr. José Maurício, na edição da Missa De Regulem, Rio de Janeiro, I. Bevilacqua, 1897), a catálogo - lista de obras do Coleção Gabriela Alves de Souza, posteriormente doar no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro <sup>193</sup> LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. Nasceu na Vila do Príncipe, estado de Minas Gerais, Brasil. Exímio organista e improvisador, é considerado um dos mais importantes expoentes da chamada Escola Mineira e um dos nomes mais ilustres da música culta brasileira de todo o período colonial.

<sup>194</sup> COELHO NETO, Marcos. (Vila Rica, 1763 - Vila Rica, 23 de outubro de 1823) foi um compositor brasileiro. Ele nasceu na colônia mineira de Vila Rica.

<sup>195</sup> GOMES DA ROCHA, Francisco. (1745-1808) foi um compositor brasileiro. Foi sucessor de Emerico Lobo de Mesquita em Vila Rica.

<sup>196</sup> NUNES GARCIA, José Maurício. (Rio de Janeiro, 22 set. 1767 – Rio de Janeiro, 28 de abril 1830) foi um compositor e padre brasileiro. Mulato, descendente de escravos, nasceu pobre, mas recebeu sólida formação musical, literária e humanística.

<sup>197</sup> Sapere. – De Agostini – Enciclopédia – Brasil – música.



No caso aqui tratado, é o território da Bahia e em particular de Salvador que apresenta sérios problemas de pesquisa. Indubitavelmente em Salvador, durante o período em que a cidade foi capital da colônia luso-brasileira, ou seja, até o ano de 1763, houve um desenvolvimento musical de primordial importância, em relação ao tempo e ao local, ambos distantes dos centros europeus e italianos.

Deve-se notar que Salvador da Bahia, capital da colônia por duzentos e quatorze anos, ou seja, de 1549 a 1763, ainda não foi objeto de pesquisas aprofundadas, em arquivos locais e não locais, sobre seu passado musical.

Onde a música germina e se desenvolve são certamente as freguesias e confrarias<sup>198</sup> que trazem para aqueles locais a tradição musical de Portugal.<sup>199</sup>

Na verdade [...] as manifestações de teatro e música já eram comuns em Portugal desde o século XVI, mas eram atividades de natureza operística. A atividade operística em Portugal tem origem, por um lado, na prática do teatro musical e das zarzuelas e, por outro - isto muito mais importante - na penetração da ópera italiana, proveniente das escolas veneziana, romana e napolitana na Corte portuguesa, por volta de 1730. (BRANDÃO, 2012)

Convém sublinhar que quando, neste contexto, falamos de paróquias, devemos ter presente que o termo "paróquias" não exprime aquele conceito que nos é familiar e que significa uma determinada porção do território de uma diocese que inclui os fiéis estabelecidos ali, mas que é uma jurisdição bem definida que prescinde da civil.<sup>200</sup>

Com as Paróquias, surgem muitas irmandades que são, na verdade, associações de leigos, desprovidas de regra formal, mas com o propósito de elevar espiritualmente os membros, por meio de práticas voltadas para a piedade, a caridade e o culto.

---

<sup>198</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. "Revista de História" nº61, 1965, pp. 93-116: nota 9), O Recôncavo é toda a região da Baía de São Salvador onde, entre outras, está localizada a cidade de Salvador; capital da colônia até 1763. A Baía de São Salvador mede sessenta quilômetros de raio. Além destas, o Recôncavo tinha cerca de quinze outras freguesias. Todos esses dados e os que seguem integram o elenco de informações e descrições das diversas freguesias do Arcebispado da Bahia, enviado pela frota de 1757. In "Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", vol. XXXI, 1909, p. 179 e segs.

<sup>199</sup> BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. Revista Música Hodie, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 31-47. "Na verdade, e certamente como resultado da exposição dos nossos parágrafos anteriores, manifestações de teatro e música, que temos tornado comuns em Portugal desde o século XVI, não se trata, portanto, de atividades de natureza operística. A atividade operística em Portugal tem origem, em parte, na prática de fazer música de teatro e zarzuelas e no exterior - isto é muito importante - da penetração na ópera italiana, vinda das escolas veneziana, romana e napolitana da corte portuguesa, pontualmente a partir de 1730." <sup>200</sup> Ibidem. Nota 8). A paróquia era uma jurisdição especialmente delimitada; não poderia coincidir com a jurisdição civil, o que, entre outras coisas, raramente ocorreu.



No Recôncavo são muitas as freguesias e muitas irmandades onde se desenvolve uma florescente tradição musical, necessária e em todo o caso indispensável, na realização das frequentes cerimônias e procissões religiosas. A proliferação destas associações vê, a par, o nascimento e o desenvolvimento de clubes musicais, constituídos por músicos e cantores.

Se considerarmos que em meados do século XVIII, na cidade de Salvador, incluindo os subúrbios, existiam nove freguesias<sup>201</sup>, pode-se deduzir que o desenvolvimento da atividade musical representa um elemento significativo para a difusão da própria música no território. Acrescente-se que a Paróquia da Sé de Salvador de Todos os Santos era encabeçada por várias igrejas e outras tantas capelas, com as suas Irmandades, para se obter um quadro ainda mais exaustivo da situação.

Devemos sempre recorrer aos jesuítas, para identificar a propagação do teatro musical no Brasil. “*O teatro musical, aliás, era promovido pelos padres já no século XVI.*”<sup>202</sup> (Azevedo, 1956, p.13)

Deve-se especificar que os primeiros religiosos cristãos, representantes da Igreja Católica, que desembarcaram nas Américas foram os franciscanos e dominicanos, enquanto na colonização do Brasil, foram os jesuítas que tiveram o papel mais importante. Em 1549 chegaram a Salvador da Bahia, sob a orientação de Manuel da Nóbrega, visando converter os indígenas ao catolicismo. O processo de colonização dos jesuítas prevê a manutenção da liberdade dos nativos, a defesa de seus costumes (exceto a poligamia e a antropofagia). Esses missionários, que pertencem à Companhia de Jesus, têm interesse em estudar a língua dos indígenas, indispensável para o desenvolvimento da cultura e da comunicação. Entre os jesuítas<sup>203</sup> destacam-se figuras literárias de certo nível: Manuel da Nóbrega<sup>204</sup>, José de Anchieta e Fernão Cardim.<sup>205</sup>

A difusão da religião católica vale-se justamente desse meio artístico para atingir e conquistar todas as classes sociais.

Se a Bahia pode se orgulhar de uma rede de apresentações musicais nos eventos religiosos de suas paróquias, onde músicos são bem pagos<sup>206</sup>, em meados do século XVIII, quando a

<sup>201</sup> Ibidem. Nota 10.

<sup>202</sup> AZEVEDO, L.H.C. de. 150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950. Rio de Janeiro: Liv. José Olímpio, 1956. <sup>203</sup> LEITE, Serafim. História da Companhia de Jesus no Brasil, 10 vols. (1938-1950). Novas páginas da história do Brasil, 1965.

<sup>204</sup> MARIZ DE MORAES, José. Nóbrega: O primeiro jesuíta do Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2000.

<sup>205</sup> Os jesuítas no Brasil - ensaios - n. 51 –sagarana.net. <http://www.sagarana.net/vizualizacao>

<sup>206</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. “Revista de História” n°61, 1965, pp. 93-116; nota 12). Não estamos a falar das várias cornetas e tambores que recebem pagamento em dinheiro ou em espécie pelo desempenho das suas funções, ou posteriormente. O trompetista Diogo Dias, em 26 de outubro de 1549, recebe a importância de 2.248 réis de custos que fez para as obras da cidade de Salvador. Em “Documentos Históricos”, vol. XXXVII, Rio de Janeiro, 1937, p. 98; ver também pp. 99, 106, 170, 303, 429, etc.



cidade de Salvador contava com mais de 34.000 habitantes e 100.000 em todo o estado<sup>207</sup>, deve-se a sua tradição nesta canção principal. Tradição que vem crescendo desde o primeiro século de colonização, com Tomé de Sousa, governador-geral das colônias portuguesas no norte e sul do Brasil.

A esse respeito, vale lembrar que, entre os arquitetos dos primeiros assentamentos musicais de Salvador, deve-se citar o Bispo, que em 1552 nomeou dois jovens da corte como cantores. O chantado é então completado pelo capelão da Sé Francisco de Vaccas, que será seguido ao longo dos anos pelo mestre de capela João Lopez e depois pelo cantor Ruy Pimenta.<sup>208</sup>

Esse início finalmente tem seu cumprimento com a criação do Mestre de Capela da Sé de Salvador, após a promulgação da Carta Régia de 15 de junho de 1559.<sup>209</sup> Com base nesse documento, o primeiro Mestre de capela da Catedral de Salvador é Bartolomeu Pires, que é “*a comissão de ensinar aos órfãos e aos pobres mais do que ensina agora*”. A Carta Régia também diz: “Ensinar os órfãos e os pobres de graça, como o Bispo quer”. É razoável supor que a criação da Capela da Sé de Salvador se dê por pressão dos fiéis amantes da música e do canto nas funções sacras; assim como a necessidade de aumentar de dois para quatro os membros do coro é um pedido adicional dos próprios fiéis para impulsionar Dom Sebastião, rei de Portugal a concretizar o projeto com a sua carta de 1559, onde se lê textualmente:

Haverá outros dois jovens do coro, além dos outros dois que a referida Sé tem, para ser quatro ao todo, e que cada um dos quatro jovens do coro terá seis mil réis de manutenção regular em cada ano, entrando nos dois mil réis que cada um dos dois já teve até agora na dita Sé.<sup>211</sup>

Os dois novos coristas correspondem aos nomes de Filipo e Belchior.

Com o edital de 12 de setembro de 1559, a estrutura da Capela assumiu uma forma mais adequada à sua finalidade, com a atribuição do cargo de organista ao frei Pedro da Fonseca, que foi assim o primeiro organista da catedral, substituído em seguida, em maio de 1561, pelo frei Francisco da Luz.<sup>212</sup>

Composta desta forma, a Capela consegue executar aquele repertório polifônico do século XVI, extraindo as composições de Portugal, onde esta música é normalmente executada.

<sup>207</sup> Ibidem. Novamente cf. mesma lista... Estes dados coincidem mais ou menos com os fornecidos por Sebastião da Rocha Pita, que não são exatos, e que dizem respeito à cidade, com os seus arrabaldes, 45.000 habitantes em 1730.

<sup>208</sup> Documentos historiadores, vol. XXXVI, Rio de Janeiro, 1937, p. 79.

<sup>209</sup> Ibidem. "... faço bem por alguns aspectos apenas que movem a isto, que não haja na Catedral da cidade de Salvador nas partes do Brasil um mestre de canto que sirva de Mestre da Capela da dita Sé... ", p. 92.

<sup>210</sup> Ibidem, p. 47

<sup>211</sup> Ibidem, p. 13 e p. 47.

<sup>212</sup> Ibidem, p. 99



Esta estrutura e esta marca nas formações musicais mantêm-se também para os próximos anos, sofrendo, no entanto, expansões quer no número de componentes, quer na utilização de instrumentos e, por último, também no repertório que se enriquece com os não tão muito consoante com a marca religiosa original. Saindo então das paredes das igrejas e conventos, para entrar nas salas de concerto das classes abastadas, ouve-se o solista, muitas vezes autóctone, contratado a título permanente em formações musicais ou chamado a atuar em ocasiões particulares, como festas, banquetes, aniversários, casamentos e, por último, mas não menos importante, serenatas.

Esta estrutura manteve-se até 1728, como se deduz do testemunho daquele viajante francês que, após o Natal do ano acima referido no convento de Santa Clara do Desterro, relata que as freiras atuam com paixão e fervor, até ao esgotamento das energias, envolvidos como estão ao som de vários instrumentos, incluindo a harpa e o pandeiro. A participação das freiras nestes espetáculos foi, no entanto, vista pelo escandalizado D. Manuel de Santa Inês como fora dos cânones comportamentais da religião e tão contrária aos rigores morais da vida conventual, que foi obrigado a proibi-los, também pelas enormes despesas que envolvem a comunidade monástica.<sup>213</sup>

Nos séculos XVII e XVIII<sup>214</sup> realizaram-se espetáculos de origem nitidamente europeia.<sup>215</sup> É verdade que no início, como de fato aconteceu na Europa<sup>216</sup>, os primeiros a desfrutar são a Corte e os soberanos com shows privados, mas depois também o povo é admitido, se não para a própria alta sociedade, pelo menos para shows montados em teatros especiais ou locais adequados para apresentações, seguindo o exemplo de Veneza que em 1637 (Ellen Rosand<sup>217</sup>, Yale University), “A ópera como gênero tem início aqui [...], sem sombra de ponto de interrogação; e o que a inicia não é a ‘Ópera Veneziana’, o que poderia sugerir uma variante local, mas sim a ópera na Veneza do século XVII”.

---

<sup>213</sup> Mr. The Kind, volta ao mundo: memória de uma noite de Natal passada no Convento de Santa Clara do Desterro, citado por PINTO, Araújo, JW, nos costumes monásticos da Bahia, na "Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia" n.º 44; 1918, p. 124. A demais, G. Bazin (Arquitetura religiosa barroca no Brasil, vol. II, p. 29), citando este convento, especificou que "as Clarissas do Desterro da Bahia, que freiras numeradas uma das famílias mais nobres da cidade, tornaram-se famosas no século XVIII pela sua pompa, pelo seu gosto pelo luxo e pelas sumptuosas festas que davam dentro das paredes do seu convento...".

<sup>214</sup> HELD, JS POSNER, D. Arte dos séculos XVII e XVIII. Nova York, 1976.

<sup>215</sup> ARGAN, GC A Europa das capitais 1600-1700, Genebra, 1964.

<sup>216</sup> Nova, Alexandre. Os séculos XVII e XVIII. Arte. Milão, 1988.

<sup>217</sup> ROSAND, Ellen. Ópera na Veneza do século XVII: a criação de um gênero. Berkeley, Los Angeles e Oxford, University of California Press, 1991. “A ópera como gênero começa aqui [...], sem dúvida; e o que começa não é a ‘Ópera Veneziana’, o que poderia implicar uma variante local, mas a Ópera da Veneza do século XVII.”



que, primeiro na Europa, abre ao público pagante no Teatro *San Cassiano* com *Andrômeda* de Francesco Mannelli, libreto de Benedetto Ferrari.<sup>218</sup>

As primeiras manifestações musicais pertencem aos nativos que desenvolvem um gênero musical autóctone, baseado essencialmente no uso de instrumentos originais como o chocalho com percussão, assim como os estilos utilizados são originais. Esses elementos são então integrados com ferramentas e estilos de diferentes culturas, para surgir uma marca estilística nova e igualmente original. É no final do século XVIII e início do XIX que ocorre a integração quase completa desses diferentes estilos. É importante notar também que os primeiros eventos baseados na música-espetáculo não ocorreram em um contexto que entendemos pelo termo "Teatro", que no Brasil só se desenvolverá mais tarde, com o nascimento e desenvolvimento do teatro em prosa, porém, para um teatro em que há uma mistura de prosa e música.

Quando podemos ver o uso da música no território da Bahia é no ano de 1760, por ocasião do casamento da princesa portuguesa com o príncipe D. Pedro.<sup>219</sup> As festas, potencializadas pela presença constante da música, duram dois meses, de meados de setembro a meados de novembro e a esse respeito, relata-se: "*Nas ruas só se ouvia instrumentos musicais, etc.*"

Nos documentos da época, faz-se referência a este evento e mencionam-se *músicos instrumentistas* e *músicos cantores*, obviamente para distinguir e especificar que nele participam instrumentistas e cantores.

Este é um vislumbre extremamente interessante para poder registrar o quanto as massas populares e as autoridades participam daquele momento, nos espetáculos baseados na dança e consequentemente na música, que despertam grande alegria e prazer em todos.

Os momentos reservados apenas à música são-nos lembrados no salão principal do edifício, onde se propõe uma "deliciosa serenata" interpretada por um conjunto de instrumentos e uma voz concertante.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> Ibidem. p. 408.

<sup>219</sup> "Narração panegirico-histórica das festividades com que a Cidade da Bahia solenizou os felicíssimos desposórios da Princesa Nossa Senhora... por seu autor o Reverendo P. Manuel de Cerqueira Torres, Bahiense etc.", in "Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro", vol. 31, 1909, p. 408-424.

<sup>220</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. "Revista de História" n° 61, 1965, p. 93-116: nota 36). É interessante notar a extrema semelhança desta peça com a linguagem do texto literário do recitativo e da harpa, de autor anônimo de 1759, cuja descoberta será relatada mais adiante. Conhecer esta peça faz-nos imaginar o elevado nível artístico da música executada naquela ocasião no Palácio.



Neste mesmo período, três óperas foram executadas na praça pelo empresário Bernardo Calixto Proença, encomendadas pelo Senado da câmara: *Alessandro na Índia*, *Artaserse* e por último *Didone Abbandonata*.

Os autores destas obras não nos são transmitidos, mas bem sabemos que os temas representados pelos respectivos títulos são recorrentes no repertório de libretistas e compositores italianos do período barroco. Aqui, portanto, surge um motivo que leva a uma reflexão sobre o assunto com a presente pesquisa.

Bem sabemos que as referidas obras, na versão italiana do repertório barroco que conhecemos, são interpretadas por cantores castrati, os únicos que podem encantar o público, destacando, com suas vozes extraordinárias, os acontecimentos representados nas referidas composições. Partindo do princípio de que não conhecemos os autores daquelas obras representadas pelo referido empresário Bernardo Calixto Proença e dado que os respectivos temas provêm indubitavelmente da tradição operística italiana do referido período, e assumindo também que são musicadas por autores da colônia, é natural se perguntar quais cantores as interpretam e qual a natureza e conformação de suas vozes. Se a origem destes temas deve ser procurada em Portugal<sup>221</sup>, sabemos que este Estado nunca produziu tais obras, pois vieram para cá de Itália, por meio de cantores italianos. Então, como se resolve a questão dos cantores no território colonial brasileiro?

No período examinado, não recebemos notícias de que nela se apresentassem cantores castrati do velho continente. Menos ainda se sabe da existência, no mesmo território, de escolas de música e canto onde professores específicos (como na Itália) preparam cantores castrati. Sabemos também, como amplamente divulgado nesta tese, que apenas professores experientes e preparados conheciam as técnicas para obter esses efeitos exclusivos de cantores castrati, e que tais professores existiam apenas na Itália, nos conservatórios de Nápoles, Roma, Veneza e alguma outra cidade.

---

<sup>221</sup> Ibidem, nota 38). Percebemos, pelos títulos, a exploração dos temas da antiguidade. Caracteriza não só a música dramática da escola napolitana, que hoje exerce considerável influência em Portugal, mas toda a dramaturgia musical da época. É interessante recordar que, entre as obras representadas em Lisboa no século XVIII, figuram três dramas cujo tema é Alexandre na Ilíada, o primeiro de Schiassi, encenado em 1736; a segunda de Pio Fabri, encenada no Teatro Novo da Rua dos Condes, em 1740; e a terceira de Jommelli, então célebre, interpretada em 1736 e trazida para o Teatro da Ajuda em 1755. Quanto a Artaxerxes, a primeira ópera apresentada em Lisboa com este título foi encenada em 1736, mas o autor não é mencionado; há uma segunda ópera de Scolari, em 1768. Por fim, um Dido abandonado, de Rinaldo di Capua, foi reanimado em 1741 no Teatro Novo da Rua dos Condes, em Lisboa; outro Dido, de David Perez, foi reavivado em 1753 no Teatro de Salvaterra, num dos palácios de verão da realeza (em Michelangelo Lambertini, Portugal, em Lavignac, "Encyclopédie de la Musique", Delagrave, Paris, 1914, pp. 2424-2430). O Dictionnaire des opéras, de F. Clement et Larousse, menciona também uma ópera de David Perez, Alessandro nelle Indie, encenada em Lisboa em 1755. Além disso, refere dezesseis óperas italianas sobre o mesmo tema; a dezenove tratando de Artaxerxes, incluindo uma de David Perez, também executada em Lisboa em 1753; e aos dezesseis anos em Dido abandonado.



Não podendo afirmar nada de concreto que possa ser sustentado por relatos históricos sobre o assunto, não resta, com base no que já temos, formular hipóteses, com base no que fornecem fontes estatísticas confiáveis. É importante ter em mente que, embora seja verdade que um indício não seja uma prova, é igualmente verdade que na presença de muitos indícios, concordantes entre si, pode-se chegar a uma prova. Este termo técnico é derivado da utilização feita pelo código de presunção, um procedimento que se adequa bem ao nosso propósito.

O período mencionado acima, entre os séculos XVIII e XIX, ganha forma durante o reinado de Pedro I (Dom Pedro I do Brasil e Dom Pedro IV de Portugal), durante o qual as fundações teatrais se desenvolvem, com a construção de edifícios acessíveis também às massas populares. Simultaneamente, são inaugurados institutos e escolas, inclusive musicais, impulsionando ainda mais a integração entre as formas musicais indígenas primitivas, africanas e europeias. Por exemplo, devemos a fusão do estilo musical barroco local com a contribuição de elementos do mundo clássico europeu a José Maurício Nunes Garcia<sup>222</sup>, um músico muito culto e preparado. Não menos importante é o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que para suas obras de música erudita, nascido em um período muito distante do colonial, se inspira tanto na tradição local quanto na europeia.

O Professor Brandão lembra-nos que, *A figura do músico no Brasil era função principalmente de negros e mulatos, no séc. XVIII, durante o qual o senhor branco era o usufrutuário.*

(BRANDÃO, 2012).

Com tudo isso, fica extremamente difícil traçar a trajetória do período musical barroco no Brasil, pois restam apenas vestígios mínimos e, portanto, quase todo esse patrimônio cultural foi perdido.<sup>223</sup>

É oportuno direcionar a pesquisa para o período que se inicia no final do século XVIII, para o que resta da produção musical local, período, aliás, em que o esplendor do barroco está a ponto de ser engolfado pelo advento do estilo neoclássico. O que se desenvolve na Colônia no período anterior é uma produção copiosa e importante do ponto de vista musical, constatando-se pela evidência literária que, especialmente no Nordeste, o empenho brasileiro na atividade barroca é particularmente intenso e proveitoso, tanto que os músicos em atividade no final do século XVIII são mais numerosos do que na pátria mãe, Portugal.

---

<sup>222</sup> MATTOS, Cleofe Person de. NUNES GARCIA, José Maurício. Biografia. Fundação Biblioteca Nacional. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 2019.

<sup>223</sup> MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil, Nova Fronteira, 2005, pp. 33-47. Música: Este legado da música colonial, até há pouco conhecido e desprezado, esteve durante muito tempo esquecido em arquivos paroquiais e obscuras coleções particulares, até merecer a atenção de musicólogos e intérpretes após o trabalho pioneiro de Curt Lange em meados do século XX, e hoje estão presentes de forma relativamente assídua em conventos no Brasil e no exterior, com uma boa discografia de grupos musicais de reconstrução histórica. A investigação recente continua a enriquecer o conhecimento moderno, num campo onde ainda há algo por resgatar e descobrir.



É possível deduzir indiretamente o que foi dito até agora; diretamente estamos totalmente desprovidos de evidências: na verdade, não existem documentos escritos, ou seja, as partituras, que representem a criação de uma composição musical de forma tangível e inequívoca. Infelizmente, a maioria, se não quase todas as partituras referentes ao período barroco da Bahia colonial foram perdidas. Na opinião de Régis Duprat<sup>224</sup>, encontram-se atualmente acessíveis cerca de duas mil e quinhentas composições<sup>225</sup>, mas todas colocadas no final do período considerado e não no seu pleno desenvolvimento.

O primeiro impulso para o desenvolvimento do Teatro vem da Igreja, entendendo com isso os seus representantes que chegaram ao Brasil. A proliferação das irmandades alastrou-se rapidamente, assumindo, ao mesmo tempo, uma importância cada vez maior. São geridos pela Igreja que, aliás, também gere todas as artes que se desenvolvem na Colônia. De salientar ainda que estas Confrarias dispõem de enormes recursos financeiros que lhes permitem construir igrejas sumptuosamente decoradas e embelezadas com obras de arte. Além disso, o dinheiro permite-lhes ter orquestras musicais completas, contratar maestros permanentes e encomendar peças musicais aos compositores mais populares, peças que são em todo o caso rigorosamente controladas e cuja marca a Igreja estabelece, em função do uso a que se destinam. Quais são reservados em várias funções religiosas.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> DUPRAT, Régis. Gerard Béhague <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08357> Publicado na versão impressa: 20 de janeiro de 2001. Publicado online: 2001. Duprat, Régis (1930-2021). Musicólogo e violista brasileiro. Estudou violino e viola com Johannes Oelsner (1944–54) e teoria musical e composição com Olivier Toni (1948–52) e Cláudio Santoro (1954–59); em seguida, foi para a Universidade de São Paulo, onde se formou e licenciou-se em história (1958-1961). Em Paris, como membro do governo francês, frequentou seminários de investigação no Institut de Musicologie (1962-1963); de volta ao Brasil obteve o doutorado na Universidade de Brasília em 1966 com uma tese sobre a música da Catedral de São Paulo no período colonial. Simultaneamente, atuou como violista, sendo membro da Rádio Nacional SO (São Paulo, 1954–1959) e da Prefeitura Municipal de São Paulo SO (1956–64). Com bolsa da Fundação Gulbenkian (1964) realizou em Portugal pesquisa de arquivo sobre a história da música brasileira e no mesmo ano foi nomeado professor de musicologia e viola na Universidade de Brasília. De 1972 a 1980 trabalhou no Rio de Janeiro para o Conselho Federal de Pesquisa e lecionou na Universidade Federal Fluminense. Retornando a São Paulo em 1980, leciona no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, cargo que ocupa até 1997. Desde então, leciona na Universidade de São Paulo. Coordenou os artigos sobre arte-música da Enciclopédia da música brasileira; erudito, folclórico, popular (São Paulo, 1977, 2/1998) e ajudou a organizar o acervo musical colonial do espólio Francisco Curt Lange no Museu da Inconfidência de Ouro Preto. Contribuiu substancialmente para a história da música sacra colonial no Brasil, especialmente na catedral de São Paulo e no vale do Paraíba do Sul. Seu trabalho nos arquivos coloniais brasileiros e portugueses revelou importantes fontes primárias do final do século XVIII. Em 1970 recebeu prêmio especial da Associação Paulista dos Críticos Teatrais por sua destacada contribuição à musicologia brasileira.

<sup>225</sup> DUPRAT, Régis. Entrevista. Folha online, 16 de março de 2000.

([https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica\\_2.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica_2.htm))

<sup>226</sup> MONTEIRO, Donald Bueno. Música Religiosa no Brasil Colonial. Arquivado em 2 de abril de 2015 no Internet Archive. Fides reformata, 2009.



Pode-se deduzir, portanto, que as primeiras formas musicais não vinculadas à tradição e não destinadas ao uso profano são religiosas.<sup>227</sup>

[...] já no ano de 1583 Fernão Cardim encontrou os missionários jesuítas apresentando o drama pastoral em algumas cidades favorecidas do Nordeste, misturando música de viola, pandeiro, pandeiro e flauto, danças e cantos de árias nativas, forma este semelhante à Os autos e entremês de Gil Vicente nasceram em solo brasileiro (STEVENSON, 1968, p. 8).

Considere que os estudiosos acreditam que na raiz de muito do teatro medieval está o famoso tropo “*Quem queritis*” (Quem você está procurando? Referindo-se à pergunta que o Anjo faz às duas mulheres que visitaram o túmulo de Cristo Ressuscitado), tropo, alegoria, que se adapta ao desenvolvimento do drama litúrgico para interpretação cênica em música e canto.<sup>228</sup>

Nessas atividades primordiais, a participação dos índios<sup>229</sup> é muito ativa, mas sempre sob a orientação e iniciativa dos padres missionários, que se valem de formas musicais simples e imediatas, como o canto homofônico, com o qual muitas vezes são organizadas representações teatrais, tendo um propósito, não só espetacular, mas essencialmente didático.

Acompanhando o desenvolvimento do assentamento colonial, desde as pequenas celas iniciais, os missionários desenvolveram, ao longo do tempo, coros e orquestras, onde artistas negros formaram orquestras refinadas capazes de tocar com perfeição até a música culta europeia. Novamente, não temos as partituras das composições de nenhum dos músicos que criaram um estilo étnico original, no modelo da música europeia trazida para a Colônia pelos diligentes missionários.

Sabe-se apenas que no Brasil há uma correspondência total entre a forma da música sacra local e a europeia. Seguindo o modelo das artes barrocas, a música tem a função de solicitar, mostrar e, finalmente, estimular a devoção nos fiéis. A música religiosa, portanto, toma forma e se difunde através da obra da Igreja, atraindo os fiéis para um sentimento religioso mais acalorado com sua marca espetacular.

Nesse ponto, a música religiosa também floresceu na onda da música secular sofisticada e rica. Porque, se a alma humana é atraída para o sobrenatural por nobres estímulos artísticos como os expressos pela música, a música tem a faculdade, em todas as suas formas, de abrir a alma humana também para aqueles aspectos da natureza que conquistam e cativam o sentimento. É nessa conjuntura que ocorre a divisão, com o nascimento do espetáculo musical profano. O início da difusão da música liberta de esquemas e conteúdos religiosos dá-se, tanto em ocasiões

<sup>227</sup> STEVENSON, R. “Alguns portugueses Fontes para a História da Música Antiga Brasileira.” Inter-American Instituto de Pesquisa Musical Anuário, IV. Nova Orleans: Tulane University, 1968.

<sup>228</sup> <https://lasacramusica.blogspot.com/2015/11/quem-quaeritis-un-tropo-drammatico.html#:~:text=Quem%20quaeritis%20sono,nunciate%20quia%20surrexit.>



particulares domésticos, como na outras públicas, quer sejam de cariz puramente oficial, ou seja, do Estado ou do poder local, bem como em civis, representados por vários feriados e solenidades. É nessas ocasiões que se misturam músicas não religiosas, portanto profanas, e populares. A esse respeito, documentos atestam que, no final do século XVII, no Nordeste, tanto na Bahia quanto em Pernambuco, foram executadas obras completas, quase todas, porém, vindas da Itália. Os cantores envolvidos nessas obras não são conhecidos, mas quase certamente são artistas locais. Questiona-se, enquanto se aguarda a descoberta de documentos históricos que esclareçam a questão, se estes cantores são castrati ou não, dada a origem italiana do repertório, onde sabemos com certeza que os intérpretes são castrati.

Atualmente não nos é dado saber se algum europeu emasculado (melhor dizer italiano) já chegou à colônia portuguesa no Brasil. Com alguma certeza, no entanto, é possível afirmar que nenhum dos grandes cantores castrati do período barroco chegou às costas do mar no século XVIII, ou o mais tardar em 1808.

As causas podem ser deduzidas de razões logísticas. Os grandes nomes dos castrati encontraram na velha Europa o terreno mais fértil e prolífico possível para a realização de sua arte e, famosos e aclamados, representam em suas obras o mais alto grau do estilo barroco que domina as artes. Daí resulta que são remunerados de forma extremamente generosa, tanto que os mais velhos acumulam enorme riqueza, aumentando ano após ano o seu patrimônio e levando uma vida dispendiosa no máximo esplendor. Refira-se que, neste contexto, se os mais célebres artistas do mundo operístico têm cachês exorbitantes, mesmo aqueles outros cantores castrati que, embora não atinjam os mais altos picos de aprovação do público, devido às suas qualidades inferiores de canto, ainda recebem cachês, certamente menor, no entanto, sempre de um certo nível. Em virtude desta afirmação, autoriza-se, portanto, a crer que nem mesmo estes últimos são atraídos por eventuais compromissos ultramarinos para atuar na nova colônia portuguesa, atraídos por companhias recém-nascidas, que não podem arcar com despesas, certamente não desprezíveis, de artistas europeus que gozam de um tratamento econômico muito respeitável, mesmo os menos famosos. Por outro lado, nenhum dos escritos dos diversos críticos e historiadores musicais da época examinados mostra que algum cantor castrato tenha tido a experiência de se engajar nas nascentes companhias líricas brasileiras.

Por outro lado, é perfeitamente compreensível que as companhias que na Europa contratam tanto os nomes mais famosos, como os de nível inferior, reservados para teatros provinciais ou pelo menos não de primeira linha, não tenham interesse em deixar uma fonte de sucesso certo e bons rendimentos, com a renúncia dos cantores castrati, que tanto entusiasma os espectadores.



Farinelli, que viveu e trabalhou na área teatral por mais de vinte anos na Corte da Espanha, não faz menção a colegas que trocam a Europa pelo Brasil; nem Caffarelli a menciona, que atuou justamente na capital de Portugal em meados do século XVIII, sede da Corte e seu teatro, onde poderia ter encontrado informações de primeira mão sobre os castrati que se mudaram para o Brasil, justamente de aquela terra lusitana. Se algum cantor isolado, neste caso, certamente sem fama como seria conhecido o noticiário, desembarcou na Bahia ou no Nordeste, sua experiência escapou das crônicas, portanto dos historiadores e críticos da época.

Diante do exposto, por conta de pesquisa histórica que atestam a execução na colônia da Bahia e em Pernambuco de obras interpretadas por cantores castrati durante o século XVII (presumivelmente no final), tendo em vista o que se disse sobre a duvidosa possibilidade de que castrati foram transferidos para o Brasil naquela época, pode-se deduzir que os intérpretes dessas obras são cantores locais. Emasculado ou não emasculado? “*Esta é a questão*”, diz o grande dramaturgo inglês. Pode-se afirmar, parafraseando William Shakespeare, que há dois casos: Será que os cantores são simples falsetistas, que artificialmente levam a voz à tessitura super aguda, ou são verdadeiros castrati, porque as óperas italianas do barroco não permitem o uso de vozes de tenores nos papéis reservados aos eunucos. Considerando a total falta de informações confiáveis sobre o assunto, outra hipótese também pode ser formulada: que esses papéis são cobertos por vozes femininas, não por sopranistas masculinos, mas por sopranos e meio-soprano sopranos femininos reais. “[...] a permissão para as mulheres cantarem na igreja ocorre por volta de 1770, e chega bem tarde em alguns países.”<sup>230</sup>

As crônicas nos legaram, porém, nomes de autores de obras completas representadas na Bahia e no Nordeste do Brasil. Entre eles destaca-se António Teixeira<sup>231</sup> que em Portugal musicou as obras satíricas de António José da Silva, obra que obtêm grande sucesso. A Gaetano de Melo de Jesus, ex-mestre de capela de São Salvador, é atribuída uma das partituras mais antigas, senão a mais antiga secular escrita no Brasil: a cantata *Heroe, Egregio Dovuto Peregrino*, executada em 1751, por ocasião da chegada do dignitário português José Mascarenhas.

Se as manifestações musicais populares não representavam realmente o estímulo para um certo desenvolvimento da música culta nas primeiras colônias, pode-se dizer que, ao menos,

---

<sup>230</sup> BARBIER, Patrick. Presidente do Centro de Estudos Farinelli de Bolonha. Andria, Câmara Municipal do Conselho, Rotary Club Andria "Castelli Svevi". Mito, História e Sonho de Farinelli: <https://www.youtube.com/live/o7AhaEER7Uo?feature=share> a partir do minuto 1:16:00. 20 de maio de 2022.

<sup>231</sup> TEIXEIRA, Antonio. Lisboa, 14 de maio de 1707, Lisboa-depois de 1769. Compositor português que estudou em Roma como estudioso real de 1716 a 1728. Voltando a Lisboa foi eleito capelão da catedral e começou a escrever as suas primeiras composições seculares para a aristocracia.



representavam de forma mais conspícua e próxima do povo aquele fermento musical ao qual se pode associar o desenvolvimento do filão erudito autóctone.

É justamente nesse período que, se não o primeiro, certamente deve ser colocado um dos primeiros movimentos presenciados na história do desenvolvimento da música culta no Brasil colonial e justamente no Recôncavo.

De fato, o ano de 1759 é utilizado para encontrar uma passagem dedicada a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, obra de autor que, no entanto, manteve o anonimato. José tinha sido Juiz da Casa da Suplicação, do Tribunal Superior de Justiça de Lisboa. Foi enviado ao Brasil em 1758, com o cargo de Conselheiro do Conselho Ultramarino<sup>232</sup>, com a incumbência de tomar providências contra os jesuítas, que de fato foram expulsos do Brasil no ano seguinte.<sup>233</sup>

Deixando de lado as adversidades que se abateram sobre o nosso Mascarenhas, é útil reconhecer que foi sem dúvida um mecenas das Artes que a Academia Brasileira dos Renascidos esteve intimamente ligada ao seu nome.

Mesmo que a vida da Academia tenha sido curta, não há dúvida de que ela deu um incentivo à arte musical que, mesmo em suas manifestações, recebeu aquele impulso de refinamento e estudo para torná-las mais belas e solenes.

A passagem acima mencionada, datada de 2 de julho de 1759, e composta em agradecimento por ter Mascarenhas superado felizmente uma grave doença, é composta por um Recitativo e uma *Ária*. É uma composição erudita e a mais antiga do gênero, na história musical do Brasil. Libertada, no texto, dos velhos esquemas que exigiam a mesma escrita exclusivamente em latim, língua, aliás, obrigatória para as composições religiosas, esta obra afasta-se dos velhos esquemas e, liberta do cariz puramente religioso, aborda temas de uma natureza primorosamente profana, adotando um texto em português. Disso se deduz que, naquela época, a música era um veículo de comunicação para agregação e interação nas atividades sociais e seculares. A música culta traz, entre a mais alta sociedade, aquela solenidade refinada que aquela classe também invoca como sinal de classe distinta, nem mais, nem menos do que acontece na Europa contemporânea.

Observe que no *recitativo* o autor anônimo implementa um desenvolvimento musical intimamente relacionado com o texto poético, imitando, em grande estilo, o recitativo italiano

---

<sup>232</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. “Revista de História” nº61, 1965, pp. 93-116: nota 40). Sua nomeação é datada de 5 de maio de 1758, cf. Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, n. os 3.640 anexos ao n. ou 3.639, em Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, vol. XXXI, 1909.

<sup>233</sup> Ibidem. Nota 41.



executado no contexto melodramático. Isso denota, portanto, a passagem da música italiana por Portugal para a colônia brasileira.

Também na *Ária* é possível perceber como o nosso autor não escapou à influência estilística dos compositores italianos. Isso se destaca especialmente onde o canto adquire leveza e luminosidade, devido ao uso daqueles ornamentos e acabamentos típicos dos cantores castrati, embora, razoavelmente se suponha, não realizados com a agilidade e a audácia que esses artistas demonstram na Europa.

Se por falta de fontes e escassez de pesquisas em arquivos públicos e privados só é possível traçar esses vislumbres limitados do desenvolvimento da música colonial no Brasil, mas ficamos no escuro sobre a eventual transferência de Europa, ou da Itália às colônias brasileiras, daquelas formas de cantar postas em voga pelos castrati no período barroco. E o que dificulta ainda mais a tarefa de pesquisa é também a ausência de pesquisa musicológica no Brasil.

Em Salvador encontramos o frei Mauro Das Chagas<sup>234</sup> e principalmente Jaro de Lima que já é considerado o primeiro teórico musical do Nordeste no final do século XVII: é polifônico e mestre de capela na Catedral de Salvador. Também incluído em Salvador está o frei Agostinho de Santa Mônica, que compôs muitas missas, algumas das quais cantatas e outras composições. Também na mesma cidade temos Caetano de Melo de Jesus<sup>235</sup>, autor de uma Escola de Canto de Órgão (de Órgão significa canto polifônico), apreciado tratado de teoria musical em português de sua época, de conteúdo enciclopédico e, de igual valor aos tratados de respeitáveis musicólogos europeus.

Se, como já relatado, o teatro musical começou na Bahia, com a apresentação de óperas, ainda temos que esperar o século seguinte para ver o florescimento da atividade teatral musical em outros lugares do Brasil colonial. A ópera “*Amor mal correspondido*”, de Luís Álvares Pinto<sup>236</sup>, composta em 1780, é a primeira obra dramática de autor local, apresentada no Brasil. É um trabalho sério que não tem nada a invejar a trabalhos similares produzidos na época na Europa.

---

<sup>234</sup> Trabalhou primeiro na Bahia depois em outros lugares.

<sup>235</sup> MELLO, Caetano. Arquidiocese de Salvador (?). Sacerdote, compositor, maestro e teórico musical. Pouco se sabe sobre a sua vida, mas sabe-se que entre 1715 e 1717 estudou com o mestre de solfejo da Santa Casa Misericórdia, Nuno de Costa e Olivera. Foi Kapellmeister na Catedral de Salvador por mais de vinte e cinco anos, dominando a vida musical baiana de sua época. O seu importante tratado de música Escola de Canto de Órgão foi enviado para Portugal, mas nunca foi impresso, permanecendo manuscrito.

<sup>236</sup> PINTO, Luís Álvares. Recife 1719-1789, teórico da música Kapellmeister e compositor pernambucano e brasileiro. Dele restam apenas um Te Deum e uma Salve Regina, para vozes e orquestra.



Até este período eram obras teatrais baseadas no estilo barroco. Dos quais, infelizmente, como já foi referido, não existe documentação que nos permita dar conta pormenorizadamente. Dos poucos achados históricos, podemos apenas afirmar que, sobretudo na Bahia e no Nordeste, houve, senão outra coisa, uma ativa experimentação do teatro barroco, a exemplo do que dominou a Europa. Parece certo, no entanto, que esta forma de entretenimento musical não alcançou a fama de entretenimento europeu nem um pouco, mas que teve apenas uma ressonância limitada. Provavelmente isso se deve à notável efervescência musical local com a mistura de diferentes estilos, o que já foi discutido anteriormente. Autoriza-se a pensar que outra razão, se não a fundamental, para a falta de ressonância entre as massas deste novo espetáculo, reside na ausência daqueles grandes cantores castrati que sustentaram e difundiram o gênero barroco europeu. De fato, não devemos atribuir o resultado negativo destas representações tanto à má qualidade das composições, como à falta daquela espécie de exceção típica do estilo barroco, assente nas espantosas acrobacias vocais dos castrati, nos cenários e roteiros barrocos, com suas engenhosas máquinas que deixam o espectador europeu em êxtase.<sup>237</sup> Inclina-se a supor que na colônia brasileira, onde se desenvolvem vários estilos autóctones de canto, o barroco tem alguma dificuldade de se estabelecer e se espalhar, dominado por aquela forma vocal típica das massas, na qual já se firmou por bastante tempo, às vezes. Prova disso é que, em meados do século XVIII, a Escola de Minas Gerais produziu copiosa música que assumiu traços e conotações da música barroca, pois assimilou muito do neoclassicismo, a ponto de ser totalmente definida como música neoclássica. Está documentada a produção de Lobo de Mesquita<sup>238</sup>, autor de muitas obras, das quais cerca de quinze chegaram até nós, que não se recusa a recorrer a soluções sonoras típicas do barroco, bem como a refazer a forma e a técnica. Deste autor podemos citar as obras mais famosas: "*A antífona de Nossa Senhora*" e o "*Tratado de no Sábado Santo*". Na Bahia desponta a figura de outro autor admirado, que produziu obras apreciáveis para o teatro: Damião Barbosa Araújo.<sup>239</sup>

Outro aspecto que deve ser considerado é que na colônia luso-brasileira não existem prédios utilizados como teatros, de forma que as primeiras tentativas de apresentações acontecem totalmente ao ar livre, geralmente em praças ou em espaços adjacentes a igrejas.<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> GALLI DA BIBBIENA. Era uma família de artistas que lidavam com pintura, arquitetura, cenografia e roteiro, ativos há mais de 150 anos em escala europeia. Os descendentes do progenitor Giovanni trabalharam entre 1690 e 1787 nas cortes italiana e europeia. O estilo puramente barroco despertou o espanto e a admiração de seus contemporâneos.

<sup>238</sup> Ver nota 192.

<sup>239</sup> BARBOSA DE ARAÚJO, Damião (Ilha de Itaparica, 27 set. 1778 – Salvador, 20 de abril 1856) foi um violinista e compositor brasileiro.

<sup>240</sup> DUPRAT, Régis. A Música na Bahia Colonial. "Revista de História" nº61, 1965. Nota 37.



Os cenários, portanto, só podem ser móveis, montados de tempos em tempos conforme a representação: assume-se, portanto, com pouca possibilidade de variação. Pode-se também levantar a hipótese de que o roteiro, se não for exatamente fixo, tem poucas chances de se adequar ao sujeito representado; a menos que o último também seja sempre o mesmo ou quase isso.

Terreno fértil para a difusão do teatro barroco encontra-se quando, nas representações religiosas, se quer inserir representações sacras, recorrendo à participação popular que atua com atores reais. O recurso à utilização de imagens sacras e de marionetas ricamente decoradas cria aquele espírito de evocação, misturado com espanto, típico do estilo barroco que pretende criar precisamente tais efeitos na onda de exaltação e extravagância, nem mais, nem menos do que aconteceu na Itália entre o final do século XVII e o início do século XVIII.

Nada nos impede de levar em consideração também que algum castrato local pode ter sido empregado na esfera religiosa, na Bahia colonial. Podemos supor a sua utilização sem o apoio de toda uma companhia de ópera, ou a solo, com o acompanhamento do órgão ou de um pequeno grupo instrumental, ou mesmo com a contribuição de um coral.

No que diz respeito à influência dos castrati na Salvador barroca, é possível dividir e detalhar a questão colocada, buscando respostas mais fundamentadas possíveis.

Respostas confiáveis têm sido dadas sobre o teatro musical da Bahia colonial, revisitando o desenvolvimento que essa forma de entretenimento consegue introduzir nas primeiras colônias luso-brasileiras.

Quanto à questão específica, a utilização de cantores castrati nas obras encenadas, sejam elas de origem europeia ou produzidas por autores locais, a partir de modelos italianos, com base nas muitas pistas avaliadas para obter confirmação ou refutação, uma negativa resposta é alcançada, como também afirma o professor Pacheco<sup>241</sup>, da Universidade Nova de Lisboa:

*“Parece que até a chegada da corte portuguesa, os castrati nunca haviam sido ouvidos no Brasil”.*

Não houve, ao que parece, ao longo do período barroco, cantores castrati de origem europeia (italiana), até ao ano de 1808, ou seja, até à chegada da corte portuguesa, que fugiu de Lisboa na sequência da invasão de Portugal por Napoleão Bonaparte.

---

<sup>241</sup> VIEIRA PACHECO, Alberto José. Castrati no Rio de Janeiro do século XIX: um refúgio tropical. Em "Mito, História e Sonho de Farinelli". Editado por Luigi Verdi. Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2021. Autor da tese de doutorado; Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, Castrati e outros virtuosos. Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2007.



Atendendo a que D. José promove, durante o seu reinado em Lisboa, a contratação de vários cantores castrati, procurando os melhores entre os italianos, para os incluir tanto na Capela Real como em espetáculos operísticos, com contratos que preveem um compromisso de 24 (vinte e quatro) anos<sup>242</sup>; e constatou que o custo de contratação é muito alto e que nem todos os cantores aceitam fiança de tantos anos; segue-se que é extremamente improvável que a nobreza brasileira tenha uma renda disponível tão alta e, muito menos, que as comunidades religiosas queiram se engajar nisso, chamar os cantores castrati italianos, artisticamente e economicamente preciosos, para as terras ultramarinas.

Refira-se que, voltando ao rei D. José (1714-1777), quando pretende contratar o castrato Giocchino Conti, vulgo Gizziello (1714-1761), no início das negociações, o secretário de estado não está à altura todos dispostos a se encarregar de muitas imposições, que, além de indenizações, preveem luxos e benefícios, como afirmação de seu *status* na corte de Lisboa.<sup>243</sup> Acresce que, para melhor compreender as dificuldades que a Corte de Lisboa<sup>244</sup> encontra para a contratação de castrati, não se deve subestimar que a posição geográfica da referida cidade é considerada afastada do centro europeu; e que isso afugenta esses cantores<sup>245</sup>, tornando ainda mais problemático seu eventual emprego na colônia ultramarina.

Estas necessidades remuneratórias crescem vertiginosamente com o reinado de D. Maria, Rainha de Portugal de 1777 a 1816, exigindo compensações cada vez maiores, para além dos já referidos luxos e regalias.<sup>246</sup>

Esse estado de coisas representa uma barreira intransponível, ao longo do período barroco, para afastar das colônias brasileiras aquelas vozes que naquela época encantavam o público de todos os teatros italianos e de muitos europeus.

---

<sup>242</sup> AUGUSTIN, Kristina Neves. Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1722). Tese de doutorado, Universidade de Aveiro, Portugal, ano 2013. p. 100.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> PRACCHI, A. Uma cidade do Iluminismo, o Lisboa do marquês de Pombal, em «Contra espaço», 1974. <sup>245</sup> AUGUSTIN, Kristina Neves. Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1722). Tese de doutorado, Universidade de Aveiro, Portugal, ano 2013. p. 101.

<sup>246</sup> Ibidem.



## 5. UMA PEQUENA PEÇA TEATRAL

Uma pequena peça sobre o castrato Farinelli, de minha própria criação. Ela pode ser entendida como um lembrete, se não um acréscimo pertinente ao trabalho de pesquisa, embora o resultado geral seja mais sobre outros conceitos. No entanto, acredita-se que a inclusão dessa pequena peça pode servir para entrar mais no espírito desse período histórico-artístico no qual toda a pesquisa se baseia; útil para entender seu espírito não apenas do lado dos espectadores que lotavam os teatros, mas para obter uma visão dele do lado dos protagonistas, os cantores castrati, que marcaram indelevelmente o período operístico barroco com sua personalidade e espírito. A peça também revela um aspecto menos visível relacionado aos próprios cantores castrati: a contrição interior pela impossibilidade de uma vida "normal", que obscureceu os dias da maioria deles. Esse era certamente um fardo preponderante para Farinelli, que na fantástica encenação cênica se deixa levar, confidenciando sua angústia a esse respeito. O espetáculo é fruto do trabalho final, ou pelo menos parte dele, de uma disciplina no meu curso de doutorado realizado pela professora Dra. Joice Aglae Brondani: Processo de encenação. Esta peça teatral é a identificação do objeto cênico da minha tese, que se situa em uma “zona de fronteira” entre as artes cênicas e a musicologia, abrangendo parcialmente ambas. Nela, há conceitos dramaturgicos que poderiam ser debatidos, mas foram intencionalmente deixados de lado porque o foco da minha pesquisa é outro. Ao mesmo tempo, com minha orientadora brasileira, consideramos que colocá-la aqui, a peça dramaturgica, seria uma forma efetiva de destacar a componente teatral da minha pesquisa.

De fato, a cena, apresentada como uma peça de um ato, intencionalmente aqui deixada nos dois idiomas distintos, oferece ao ouvinte um excuro sobre o artista que, em uma época em que o período mais tarde definido como "barroco" estava em voga, foi capaz de atingir as alturas da arte do canto, arrancando as mais altas classificações de todos os públicos, sejam eles cultos, refinados, aristocráticos ou simplesmente populares. Como expliquei, a elaboração dessa minha dramaturgia teve origem durante o processo de criação e pesquisa, por ocasião do curso ministrado pela professora J. A. Brondani, ao longo de um semestre acadêmico intelectualmente estimulante.



#### 4.1 Introdução à uma pequena peça teatral sobre Farinelli.

Autor: Lorenzo Scremin<sup>247</sup>

Este é um contato imaginário com o artista Carlo Broschi, também conhecido como Farinelli. A imaginação, que, exercida com a razão, não impõe limites à nossa especulação, tem o poder de nos fazer voltar no tempo e abrir portas remotas para entrarmos em um mundo que, embora não seja real, pode ter, e neste caso certamente tem, laços estreitos com a realidade, mesmo que seja uma realidade que pertença a eventos que já passaram no tempo e fazem parte da bagagem histórica das populações que se seguiram a esses eventos.

O médium, do latim *medium*, o meio é a pessoa que está no centro, o *trait d'union*, o elo entre o nosso mundo real e sensível e o da vida após a morte; o reino dos que partiram, daqueles que foram e não são mais.

Estabelecer uma conexão com esse mundo nos permite entrar em contato com pessoas que frequentaram o mundo real e talvez tenham deixado uma marca indelével nele, por meio de sua arte, sua personalidade ou os feitos que realizaram. Uma marca que perdura mesmo em tempos posteriores, deixando um legado histórico para as populações subsequentes. Talvez para as pessoas que, interessadas nos eventos marcantes que essas personalidades deixaram em sua jornada, gostariam de averiguar, conhecer, aprofundar esses eventos que ouviram ou ouviram falar, não de textos históricos, mas da voz direta do personagem a quem esses episódios se referem.

Aqui, então, está a figura aparente, no sentido de que ela aparece, convocada pelo meio, realizando-se e concedendo-se à conversa. Criando o contato entre o mundo real e o imaginário, do qual se tenta obter ou averiguar as notícias que estão mais próximas do coração.

---

<sup>247</sup> SCREMIN, Lorenzo. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Doutorado em regime de cotutela internacional com a Universidade Ca' Foscari de Veneza, em Storia delle Arti. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Integrante do grupo de pesquisa Espetáculos Culturais e Sociedade (ECUS), UFBA, CNPq, CAPES. Possui: mestrado em Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale conseguido na Universidade Ca' Foscari de Veneza com nota máxima e distinção; bacharelado em Tecniche Artistiche e dello Spettacolo conseguido na Universidade Ca' Foscari de Veneza com nota máxima e distinção; bacharelado em música, clarinete, Conservatório Benedetto Marcello de Veneza. Professor de clarinete na Itália por quase três décadas. Tem experiência na área das Artes; com ênfase em história da ópera, século XVIII e cantores castrati. [lorenzo.scremin@gmail.com](mailto:lorenzo.scremin@gmail.com)



Carlo Broschi, chamado pelo nome artístico de Farinelli, responde ao chamado do médium e aparece diante dele, envolto em um halo de luz suave e indescritível, incitado a responder, com uma voz evanescente, às perguntas que lhe são feitas. O médium demonstra não apenas conhecimento da vida do espírito evocado, não apenas expressa sua admiração pela trajetória do artista, mas, com suas perguntas, chega a apontar os aspectos menos bem-vindos do artista. O espírito evocado, com magnanimidade, também não deixa essas perguntas sem resposta e satisfaz a curiosidade do interlocutor.

Traçar esses momentos em textos de história certamente não cria a emoção e o impacto que advêm de ouvir a voz viva do artista que está sendo pesquisado.

Não há dúvida de que a atuação não pode, por si só, ter as características de uma pesquisa aprofundada, por razões óbvias ditadas pela concisão em que se baseia; mas também é plausível que ela represente uma maneira singular de abordar eventos históricos que deixaram uma aura indelével de curiosidade e interesse em personalidades como Farinelli. Portanto, quer o evento retratado seja real ou fictício, participar dele, como espectador interessado, é certamente um momento de interesse e emoção.

O médium primeiro pergunta sobre sua família, especificamente sobre seu irmão Ricardo, para saber por que ele também não foi apresentado a uma carreira de cantor. Em seguida, ele pede informações mais precisas sobre a prática da castração, sobre o que as pessoas submetidas a essa prática esperavam de sua vida artística e econômica. Ele não deixa de perguntar sobre o estado de frustração que Farinelli lhe demonstrou e a reação que teve ao longo da vida devido à sua condição física, que de fato o impediu de levar uma vida normal. Nesse sentido, ele investiga ainda a escolha de sua castração, perguntando se ele estava ou não ciente disso.

A todas essas perguntas, e a outras que lhe foram feitas respeitosa e obsequiosamente por seu interlocutor, Farinelli responde sem qualquer hesitação, percebendo as coisas deste mundo de forma certamente diferente de como são percebidas pelos mortais. O que se revela nessa conjuntura é a atitude de desconfiança, que surgiu nele em certo momento de sua vida, em relação ao seu mestre Porpora, considerando-o, se não o principal arquiteto de seu estado de "enfermidade", pelo menos uma figura principal ao aconselhar seu irmão Ricardo a tomar essa decisão.

Isso não quer dizer que suas lembranças da vida o abandonaram, mas, nesse mundo, cada aspecto da vida terrena assume um valor e uma textura mais matizados e menos significativas.



A última pergunta que lhe é feita diz respeito à presença ou ausência de cantores de ópera castrati que se mudaram da Europa para as novas colônias portuguesas no Brasil. Aqui Farinelli expressa seu espanto, confirmando que, até onde ele sabe, esse é um assunto que, em sua época, nunca foi abordado.

Ao final do tempo destinado à entrevista, Carlo Broschi se despede e retorna ao reino dos que já partiram.



**-Uma pequena peça teatral**

**Evocação de Carlo Broschi, aliás Farinelli**

**Evocazione di Carlo Broschi, alias**

**Farinelli**

**A cenografia consiste em duas cortinas pretas ou cinza-azuis, dispostas paralelamente, uma após a outra, espaçadas por uma abertura de cerca de um metro, através da qual o personagem evocado pelo médium passará.**

**Aquele escrito acima será pano de fundo, para uma mesa redonda coberta com um pano, com em cima uma lâmpada bola e com uma cadeira; cenário característico de sessões mediúnicas.**

**Tem dois personagens: Farinelli e o médium.**

---

**Cortinas com abertura**

---

**Farinelli Médium**

**O médium entra em cena e senta-se à mesa. Após ligar a bola e se concentrar nela, tocando-a levemente com as mãos por alguns segundos, ele começa a falar.**



➤ **Médium**

- Eu te chamo, oh, espírito de Carlo Broschi, conhecido como Farinelli.

Dirigiam-me para me dar escuta, oh, alma morta, venha por um curto período neste mundo dos vivos para que eu possa pedir-lhe detalhes e mais informações sobre a sua vida como artista e como homem que passou aqui na Terra.

**Silêncio, resposta nenhuma.**

➤ **Médium**

- O que me leva a chamar você é o desejo de aprofundar e aprender com a sua própria voz, o caminho artístico que você fez, que tanto eco deixou entre nós. Tenha a bondade de me dar um sinal se você perceber meu chamado e pedir àqueles que devem permissão para colocá-lo em contato conosco vivo.

**O silêncio permanece por alguns momentos. Em seguida, as cortinas começam a se mover, a balançar um pouco, como se movidas por uma brisa suave. Então uma voz é ouvida.**

➤ **Farinelli**

-Mi è giunto il tuo invito e mi accingo ad apparirti, ma prima voglio avvertirti, affinché, tu, ancora nel regno dei vivi, non abbia a temere della mia innocua presenza che peraltro è fatta di ombra e illusione, ma percettibili.



**Da abertura das cortinas, aparece uma figura alta, envolta em um longo vestido branco, evanescente como uma nuvem. Na cabeça, ele tem uma peruca, também branca, que cai logo abaixo do lóbulo da orelha.**

**Farinelli avança lentamente e se coloca no centro da cena, a certa distância da mesa do médium.**

➤ Farinelli

- Eccomi a te, che nobili interessi muovono la curiosità di sapere della mia vita trascorsa tra di voi viventi. Anche in questo mondo di spirito noi non riusciamo a dimenticare i nostri trascorsi terreni e ci è concesso il ricordarli, siano essi buoni o tristi, perché abbiano da consolarci o a pentirci.

➤ Médium

- Ó grande espírito, você é bom e disposto a deixar o lugar onde está, para responder ao convite que fiz a você, para se apresentar diante de mim. Eu não teria esperado por isso. E por esta razão, sou extremamente grato a você.

➤ Farinelli

- Ma tu, perché esprimi tanto desiderio di colloquiare di me e con me?

➤ Médium

- Porque, após aprender sobre vocês cantores castrati e sobre a vossa extraordinária capacidade de expressar sentimentos humanos através da música sublime, eu quero



entrarem mais detalhes sobre os seus caminhos de vida e seus sentimentos. E, especialmente, da sua vida na terra e sobre o seu passado. Todos falam que foi você, o melhor.

➤ Farinelli

- Ciò mi lusinga e sono ben lieto di soddisfare la tua curiosità, nei limiti che mi sono imposti e per il tempo che mi è stato concesso. Per cui, non indugiamo oltre e fammi tu le domande alle quali io risponderò senza remore.

➤ Médium

- Aqui, mestre, em primeiro lugar gostaria de saber por que dos dois irmãos da sua família, só você foi direcionado a cantar, depois da emasculação e não a Ricardo.

➤ Farinelli

- Nostro padre Salvatore, maestro di Cappella ad Andria, era ambizioso di entrambi i suoi figli e aveva già stabilito per noi la carriera musicale. Sventuratamente, nel 1717, dopo che la famiglia si era trasferita a Napoli, egli morì. Mio fratello Riccardo, considerato che io avevo già da bambino una bella voce, pensò bene di avviarmi alla carriera di cantante evirato, confidando nella mia riuscita artistica, con conseguente beneficio economico.

➤ Médium

- Você deve ao seu irmão a sua sorte? Por que ele não se deixou castrar também se ele viu uma saída favorável no canto?



➤ Farinelli

- Per due motivi. Il primo perché quando è venuto a mancare nostro padre, solo io avevo l'età giusta per subire l'operazione, ovvero dodici anni, mentre Riccardo era maggiore di me e aveva oltrepassato l'età utile a tale intervento. In secondo luogo, non possedeva la voce bella come la mia. Comunque lui ha continuato i suoi studi musicali, tanto che compose diverse opere, portate sul palcoscenico anche da me.

➤ Médium

- Quando eu penso no que vocês meninos iriam enfrentar, com a operação que você teve que passar, eu tenho calafrios. Considerando o jeito de como foram implementados e as ferramentas cirúrgicas rudimentares. Para não falar dos responsáveis por essa operação, principalmente simples barbeiros, acostumados a manusear a navalha. Senão for mesmo os homens comuns.

➤ Farinelli

- Oh, animo sensibile, dici bene tu! La sofferenza fu enorme e si protrasse per settimane intere, sempre sul confine tra la vita e la morte. Non essendoci ai miei tempi i farmaci di cui potete disporre voi ora, l'infezione era sempre in agguato. Ma sappi che non fu solo quell'iniziale dolore fisico a perseguitarmi: il dolore maggiore, che, al di là dei trionfi, accompagnava sempre la vita della maggior parte di noi cantanti evirati, era il dolore dovuto alla mancanza della vita normale, riservata a ogni uomo, inteso come persona.

➤ Médium

- Eu entendo, eu sinto. Na verdade, minha dúvida é esta: só você, senhor, foi perseguido por esse sentimento de frustração, ou todos os seus colegas sofreram com isso?



➤ Farinelli

Te l'ho già detto. La maggioranza indubbiamente, ma sono convinto che nell'animo di ognuno, anche se tenuto nascosto o mascherato nello sfarzo della vita sociale, albergasse rimpianto per ciò che non abbiamo potuto essere: uomini comuni. Parliamo solo dei pochi, s'intende, di coloro che sono stati baciati dalla fortuna e dal successo. Coloro che rimasero dei mediocri (perché il pubblico sul palco voleva ascoltare solo i virtuosi e non accettava le mezze misure), non avendo nemmeno il conforto della fama, della gloria e della fortuna economica, cadevano in una desolante forma di depressione e di frustrazione, che non di rado li conduceva al suicidio.

➤ Médium

- Isso raramente é mencionado. Em nossos dias, vem o eco dos triunfos dos maiores castrati e entre os mais célebres, está você, Mestre Farinelli!

➤ Farinelli

- Lo so. L'uomo è talmente estremo nei suoi giudizi e nelle sue scelte che, per accrescere il proprio godimento estetico, per bearsi delle nostre esibizioni canore, della dolcezza della nostra voce, tollerava ciò che moralmente era condannabile. Sappi che in primo luogo lo condannava la Chiesa, ma la stessa era la prima a rifiutare, nelle cerimonie religiose, le donne ed esigeva i fanciulli, o icastrati.

➤ Médium

- Outro aspecto, mestre Farinelli; estou interessado em sua carreira artística.



➤ Farinelli

- Dimmi pure, chiedi, o anima viva, ed io vedrò se sarò in grado di risponderti, perché non ogni cosa, da questo luogo, si può riferire al vostro mondo. Il mio animo, tuttavia, è ben disposto ad ascoltarti e ad assecondare le tue richieste.

➤ Médiun

- Sua boa disposição, que nos é amplamente transmitida, desde quando você estava entre os humanos, ainda dura, óh, espírito eleito. Eu gostaria que você me dissesse quais foram os seus melhores dias, os dias em que a satisfação total levou você e fez você feliz.

➤ Farinelli

- Al tuo desiderio, posso e voglio rispondere. E mi lusinga, sebbene qui molte delle umane emozioni siano spente, che tu dimostri tanto benevolo interesse per la mia vita trascorsa. Allora di dirò che il primo fu quando conobbi il mio grande maestro Niccolò Porpora (o Nicola), a Napoli. Non mi parve vero che una tale fortuna fosse toccata proprio a me. Giorno indimenticabile fu anche quello in cui avvenne il mio esordio, al Teatro Alberti di Roma e cantai *Sofonisba*, l'opera di Predieri e l'opera del mio maestro Porpora, *Flavio Anicio Olibrio*. Ma devo dirti anche che in seguito, sul mio maestro il mio atteggiamento ebbe a mutare, quando, mi resi conto di quanto della vita normale mi fosse stato chiesto in cambio della fama, ebbi il sospetto che fosse stato proprio lui a convincere mio fratello a indirizzarmi verso questa via, attraverso l'evirazione.

➤ Médiun

- Desta estreia, o que particularmente envolveu você? Mas grande, grande mestre, não tinhas conhecimento das intenções do teu irmão Ricardo e do mestre Porpora? Você se viu emasculado sem o seu consentimento? Além disso, falando sobre sua estreia, o que particularmente envolveu você? Eu gostaria que você respondesse às minhas duas perguntas.



➤ Farinelli

- In primo luogo, ti rispondo del mio debutto. E ti devo dire che l'ansia prima dell'attacco iniziale, mi sconvolse totalmente. Alla fine dell'esecuzione, tuttavia, furono senz'altro gli applausi e il delirio della gente a gratificarmi, a inebriarmi in un modo tale che l'eco di quel momento non mi abbandonò più nel corso della mia vita intera, e, anche dopo, se mi è concesso esprimermi così. Per quanto riguarda l'evirazione, devo ammettere che fui letteralmente ingannato, trovandomi, a operazione avvenuta, dolorante e incredulo. Mi dissero che ero stato vittima di un incidente e che l'intervento si era reso necessario, per salvarmi la vita. Solo dopo, ascoltando i miei compagni di Conservatorio e successivamente dando ascolto ai miei colleghi di scena, ebbi la conferma che l'operazione fu un atto voluto e programmato. Non avendo io prove concrete a chi attribuire la volontà di quanto occorsomi, individuai i responsabili in mio fratello e nel maestro Porpora. Da allora il mio atteggiamento nei loro confronti si è incrinato, perdendo quell'alone di riconoscenza in cui ai miei occhi si muovevano in precedenza.

➤ Médium

- Você gostaria de me contar também sobre outros momentos que, durante sua existência terrena, deixaram uma marca particular dentro de você?

➤ Farinelli

- Sento che l'interesse che nutri su di me è vivo e sincero, per cui sono spinto a risponderti con serenità e a togliere i veli su ciò che fui, ad andare a ritroso nel tempo, qui dove tutto è un eterno presente. Non posso dimenticare l'incontro con quello che in seguito fu non solo amico, ma fraterno compagno. Intendo parlare di Pietro (e molti altri nomi) Trapassi, conosciuto al suo tempo e presso i posteri con il nome di Metastasio, poeta e librettista insigne. Con lui ci fu un'intesa totale, un'affinità di pensiero e di vedute talmente stretta che ... decidemmo di chiamarci vicendevolmente "gemelli". Anche quando i nostri impegni artistici ci portavano l'uno lontano dall'altro, la nostra vicinanza epistolare fu sempre assidua e mai trascurata, sicché ognuno era tenuto sempre al corrente del proseguo della vita dell'altro.



➤ Médiun

- Sim, mestre, ainda se fala sobre essa vossa amizade. E me diga, o vosso vínculo também existia no campo artístico?

➤ Farinelli

- Certamente. In diverse occasioni ho interpretato opere composte su suoi libretti, come a Vienna nel 1724, o a Venezia nel 1730, con grande soddisfazione di entrambi. Spesso lui erapresente in teatro, anche quando non venivano rappresentati suoi lavori e all'occorrenza, nelle eventuali dispute, prendeva generosamente le mie difese.

➤ Médiun

- Devo confessar a você, mas você já sabe disso, que daquele século, o século dezoito, no qual prevaleceu a forma artística definida "barroca", você e seu amigo Metastasio representaram o trabalho lírico no mais alto grau. Gostaria de lhe fazer outra pergunta, que espero que você possa responder sem hesitação.

➤ Farinelli

- Dimmi pure ed io cercherò di illuminarti su ciò che ora vedi confuso.

➤ Médiun

- Aqui, também espírito nobre, transparece a generosidade e a disponibilidade que o distinguiram na vida. Minha pergunta é: você já teve decepções, com triunfos e gratificações, no que diz respeito à sua carreira artística.

➤ Farinelli



- Penso che anche in un percorso fortunato e felice, come quello che ho avuto io, ci siano sempre dei momenti meno felici, per non dire dolorosi, perché, agendo con il prossimo, possono sorgere dei malintesi, dei malumori, per cui si vengono a creare delle situazioni spiacevoli.

➤ Médium

- É o que eu quis dizer. Você poderia ser mais explícito e insistir naqueles que foram os momentos que mais lhe tocaram?

➤ Farinelli

- Nel risponderti, mi torna alla mente ciò che scrisse nella sua Divina Commedia il nostro Padre Dante, a proposito degli amanti Paolo e Francesca, quando pone sulle labbra di Francesca queste parole: *“Dirò come colui che piange e dice”*, tanto ancora mi rattrista il pensiero di certi eventi.

➤ Médium

- Não foi minha intenção, óh, espírito generoso, trazer você de volta a momentos tão tristes para você. Se isso lhe der muito tormento, você pode não me dizer nada. Eu vou entender.

➤ Farinelli

- Non crucciarti, so che le tue intenzioni non sono di crearmi sofferenza. Di tanto in tanto parlare di eventi tristi, può aiutare a mitigarne gli effetti, anche se qui il concetto di “tanto in tanto” non esiste, in quanto qui il tempo non ha la concezione che ha sulla terra. Qui siamo in un eterno presente, come ho già detto, che è anche eterno passato ed eterno futuro. Ma per venire a quanto ti preme conoscere, inizio a raccontarti.



➤ Médium

- Eu te agradeço alma nobre.

➤ Farinelli

- Devi sapere che quando giunsi a Londra, assieme a mio fratello Riccardo, nel 1734, ero già molto famoso non solo in Italia ma anche in gran parte d'Europa. Nella città inglese la mia fama aumentò, assieme ai miei guadagni, per la verità. Nei tre anni che seguirono, assieme alle grandi soddisfazioni, iniziarono anche le amarezze, a causa dei contrasti tra i due principali teatri della città, quello ben visto dal re Giorgio II diretto da Händel e quello guidato dal mio vecchio maestro Niccolò Porpora.

➤ Médium

- Qual foi a causa desses contrastes?

➤ Farinelli

- Dovresti sapere che laggiù tra voi, la gelosia, il desiderio di prevalere, la voglia di sopraffare dominano i sentimenti dell'uomo, anche quando si va dicendo che la musica e le arti accomunano le menti e rendono nobile lo spirito. Non è vero! Sappi che certi istinti, certe peculiarità dell'uomo non conoscono frontiere e si sviluppano e prosperano in ogni ambito umano. La situazione e certi commenti denigratori, che in tali frangenti nascono e prosperano ingiustificati, mi crearono uno stato di grave disagio, tanto più che mio fratello Riccardo, dopo un anno di permanenza a Londra si recò a Milano, per presentare una sua nuova opera, su libretto del mio gemello Metastasio.



➤ Médium

- Eu sei que depois de três anos, você saiu de Londres para ir a Madrid.

➤ Farinelli

- Per fortuna. Dopo tre anni, esattamente nel 1737, è stato l'invito della regina Elisabetta Farnese a chiamarmi presso la sua corte di Madrid, a togliendomi da quella situazione insostenibile. Quindi, con grande entusiasmo partii per la Spagna e, nel tragitto, decisi di soffermarmi a Versailles, dove, purtroppo ebbi un'altra esperienza negativa, del resto come quella già patita nel 1736.

➤ Médium

- Mesmo aqui, você teve desacordos com outras empresas?

➤ Farinelli

- No. Per la verità, più che un mancato apprezzamento sulla mia persona, fu il diverso modo d'intendere il teatro operistico dei francesi, che fu di ostacolo al mio successo. Cantai davanti al re ed ebbi come compenso una tabacchiera d'oro. Cose da poco, a confronto dei compensi di Londra. Più fortunato fu invece l'amico Caffarelli che, qualche anno dopo, seppe propagandare bene la sua arte, ottenendo successo, cospicui guadagni e seppe dare prestigio all'opera italiana.

➤ Médium

- Mas, desculpe meu mestre, parece-me que até mesmo Caffariello deixou a França com pressa, em 1754.



➤ Farinelli

- Hai ragione, ma per colpa del suo caratteraccio che lo portò a un duello con un poeta,

cadendo quindi in disgrazia presso i reali. Il mio soggiorno a Madrid invece fu eccezionale,

in un ambiente favorevole, dove conquistai sia il re Filippo sia la regina Elisabetta. Ma penso che del mio soggiorno in terra di Spagna, sia stato scritto e tramandato tutto ciò che c'era da dire.

➤ Médiun

- É assim, de fato, mas uma coisa é ler nos livros e outra coisa é ouvi-la narrada pelo mesmo personagem que é o protagonista de tais eventos. Seu ditado é, sem dúvida, credível e emocionante! E para isso eu te agradeço. Uma última coisa que gostaria que você me descrevesse: o abandono da Espanha e o subsequente retorno à Itália.

➤ Farinelli

- Ecco, o anima ancor viva, tu vuoi che io rinnovi altri giorni tristi della mia vita. Dopo aver portato in terra di Spagna l'amore per il teatro italiano e dopo aver chiamato in questa terra molti artisti italiani, molti strumentisti e tecnici di teatro; dopo aver risollevato lo spirito afflitto di nevristenia del re Filippo con il mio canto; dopo aver avuto ascolto dai reali anche su argomenti di politica e sulla gestione dello Stato; dopo aver conquistato anche re Ferdinando VI, succeduto a Filippo V, tutto venne a cambiare, nel 1759, alla morte di quest'ultimo, quando sul trono salì Carlo III.

➤ Médiun

- Por quê? O novo governante não gostava de música?



➤ Farinelli

- Più che la musica fu la politica a tradirmi o, meglio, la gelosia dei suoi consiglieri, che non tolleravano che un artista potesse intromettersi su argomenti prettamente politici, invadendo miei pareri su certi argomenti. Non mi sono mai permesso, io, di chiedere di essere ascoltato su ciò. Comprendi, quindi, o mio interlocutore, che mi hai evocato dal regno dei trapassati, che non fu facile accettare di punto in bianco le disposizioni del nuovo re che non volle più vedermi dinnanzi a lui, sebbene mi avesse lasciato ogni altro beneficio di cui godevo e ogni libertà di muovermi come meglio volevo.

➤ Médium

- Certamente. Uma situação nada agradável, devo concordar grande mestre, e humanamente dolorosa.

➤ Farinelli

-Tre anni prima di questi avvenimento, nel 1756, fu la morte di mio fratello Riccardo a causarmi immenso dolore. Così, tutto contribuì a smorzare il mio entusiasmo e a determinare il proposito di lasciare la Spagna.

➤ Médium

- E você saiu no mesmo ano, para voltar para a Itália, eu acho.

➤ Farinelli

- Fu così, certamente. Lascia, prima che io chiuda la mia narrazione per ritornare nel mio regno, che ti parli ancora di due persone che furono compagni nella mia vita: del mio “gemello” Metastasio e del mio collega Caffarelli.



➤ **Médium**

- Muito obrigado por isso. Eu tinha em meu coração para perguntar a você, mas eu estava com medo de incomodar você além dos limites dados nas evocações de espíritos do outro mundo.

➤ **Farinelli**

- La tua discrezione ti fa onore e io volentieri soddisfo la tua inespressa richiesta. Ti parlo prima del mio amico e collega Caffarelli. Voi lo ricordate per la sua bravura ma molto anche per il suo carattere spigoloso, altezzoso e poco rispettoso dei compagni. Certo, non si può negare tutto ciò, anche se con me si è sempre comportato nei migliori dei modi. Nel suo rientro in Italia dal Portogallo è venuto a farmi visita a Madrid ed ha soggiornato mio ospite per un po' di tempo. Se nel corso della sua carriera ha esternato certe qualità negative, bisogna ammettere che il suo animo non era malvagio, perché, ritiratosi dalle scene, a Napoli ha fatto tanta e tanta beneficenza, aiutando con generosità i bisognosi.

➤ **Médium**

- Sim, não há dúvida de que ele se redimiou de sua natureza impetuosa e agressiva. Isto causou-lhe a honra. Sabemos que você também, mestre, foi muito generoso. Me fale sobre isso.

➤ **Farinelli**

- Non posso, né voglio, né devo. Qui, non ci è concesso parlare delle nostre virtù o dei nostri difetti. Del mio amico “gemello” Metastasio ti ho già accennato. Ora aggiungo che, anche quando i nostri impegni ci tenevano lontani, ci siamo sempre tenuti in contatto con lunghe lettere. A voi sono giunte le 166 lettere che ho ricevuto da lui e che ho gelosamente conservate; peccato che quelle che io gli ho scritte siano andate perdute, altrimenti avreste avuto un'idea ancor più precisa del forte vincolo che ci legava.



➤ Médium

- Antes de voltar ao seu reino, tenha a gentileza de mencionar seu retorno final à Itália. Se puder falar sobre isso.

➤ Farinelli

-Certo, nulla mi tiene né mi vieta di narrarti del mio ultimo tempo trascorso laggiù dove gli esseri hanno il peso del corpo. Ecco, appena rientrato, dopo Parma, ho raggiunto Napoli, dove ho subito l'ultima cocente delusione, per la freddezza con cui sono stato accolto dai regnanti, a contrario del popolo che mi ha osannato. L'anno seguente, il 1760, ho raggiunto la mia città di adozione, Bologna, dove ho trovato un'aria diversa, accolto con i maggiori onori.

➤ Médium

- Se não me engano, espírito supremo, o senado bolonhês já lhe concedeu a cidadania honorária.

➤ Farinelli

-Dici bene. Ho da sempre amato Bologna e nel 1732 ho ottenuto appunto la cittadinanza onoraria; quindi ho acquistato un appezzamento di terreno fuori Porta Lame, con l'intento di costruirmi una villa, che ho edificato poi solo al mio rientro dalla Spagna e dove andai ad abitarvi nel 1761. Avevo diversi amici a Bologna, a cominciare dal conte Sinicio Pepoli, un'autorità in campo artistico; ebbi l'onore di conoscere e frequentare Padre Martini, figura autorevole nella Teoria Musicale. Non potevo che scegliere Bologna come mia sede definitiva. E così feci.



➤ Médium

- Também conheço as visitas das ilustres personagens que você recebeu em sua vila em Bolonha. Quer me dizer sobre isso?

➤ Farinelli

- Sì, ma in fretta, perché il tempo sta per scadere e poi verrò richiamato nel regno dei trapassati. Entrai nella nuova villa nel 1763 e qui ebbi la visita di molti personaggi. Ti cito solo alcuni di loro: il compositore, l'imperatore Giuseppe II, Wolfgang Amadeus Mozart con suo padre Leopold. Non posso dimenticare il celebre storico inglese Burney, al quale feci molti racconti della mia vita e del mio percorso professionale. A coronamento della mia carriera, furono anni felici quelli trascorsi a Bologna, contornato da persone amiche e di grande cultura e prestigio. Il tempo laggiù da voi scorre veloce e furtivo e venne il 16 settembre del 1782, giorno in cui la Parca mi prelevò per condurmi qui dove ora mi trovo, in uno stato dove il tempo non esiste. Alcuni mesi prima di lasciare il vostro mondo, ebbi il dolore causato dall'abbandono del mio caro amico "gemello" Metastasio. Ora egli è qui, dove tuttavia i sentimenti umani sfumano e perdono d'intensità.

➤ Médium

- Pena que nada, ou muito pouco, ficou de suas posses materiais. Sua casa não está mais lá, sua herança foi perdida.

➤ Farinelli

- È vero. Ti elenco in breve in cosa consisteva il mio patrimonio alla mia dipartita. Ho lasciato arredi e preziosi gioielli, oltre trecento quadri, alcuni di enorme valore, sei clavicembali, una spinetta, una viola d'amore e una chitarra, un violino Stradivari e un violino Amati e poi spartiti e libretti d'opera a non finire.



➤ Médium

- Uma última pergunta. Em 1994, um filme foi feito (você realmente sabe o que são os filmes?) Intitulado "Farinelli voce regina". Eu acho que você ouviu como sua voz foi reproduzida. O que você diz sobre isso?

➤ Farinelli

- Chi ha ideato quelle scene si è servito in parte di quanto su di me è stato tramandato, ma troppi aneddoti sono stati inventati, per soddisfare la curiosa morbosità degli spettatori. Bravi comunque nello sforzo per ricreare la mia voce. Si sono avvicinati soltanto. La mia voce, il mio cantare era tutt'altra cosa... Ecco, è il momento che io rientri... Il tempo è scaduto... Tu resti con coloro che non saranno, io ritorno con coloro che sono.

➤ Médium

-Vá, óh, espírito nobre, generoso aqui na terra e igualmente onde você é chamado.

**Farinelli, até agora quase imóvel, move-se lentamente para ir entre as cortinas e se afastada vista.**

**FINE**



## **Considerações finais**

Agora que terminei a presente tese, sinto vontade de olhar para trás e considerar e avaliar em seu desenvolvimento todas as etapas e dificuldades, através das quais o trabalho tomou forma, até chegar ao fim do que inicialmente me propus como meta, superando não poucas dificuldades, até atingir o ponto de chegada.

Volto a pensar em uma imagem conceitual que pode muito bem transmitir a ideia que pretendo apresentar, usando um paralelo, uma comparação em relação ao processo e ao resultado final da obra.

A imagem que pretendo usar é a do projeto e construção de uma ponte. O objetivo final do projetista é unir dois pontos do terreno, para facilitar o trânsito de residentes e não residentes. Pode envolver a superação de um riacho, a travessia de um vale, a escalada de um penhasco ou algum outro obstáculo no solo.

Na base do trabalho e do planejamento, em síntese, trata-se de conectar dois pontos. O projetista tem a tarefa de identificar a técnica construtiva mais adequada, avaliar as passagens do traçado mais adequado para atingir o fim proposto. Cabe a você avaliar as ferramentas mais eficazes a utilizar, lidar da melhor forma com os obstáculos já inerentes ao projeto e se precaver ao lidar com imprevistos, tornar a obra aproveitável e garantir que ela seja corretamente inserida no âmbito territorial. A tarefa do projetista, antes de iniciar o projeto, é avaliar se fará uso de uma única ponte pênsil, se fará uso de vários arcos, cada um dos quais requer cuidado e atenção para serem inseridos efetivamente na obra final. Certamente, há divagações não pertinentes ao meu trabalho, mas que me servem para elaborar a conclusão do meu compromisso, como um modelo criativo onde são abordadas e resolvidas as dificuldades do percurso. A comparação parece válida, mesmo que de maneira geral, porque tanto o design de uma ponte quanto a elaboração de uma tese, e no caso específico desta minha tese, exigem algumas premissas: estabelecer um objetivo, articular o caminho, prever dificuldades a serem superadas.

Então eu me pergunto, no meu caso, quais foram as premissas, qual foi o caminho que tive que percorrer e, finalmente, qual foi a conclusão a que cheguei e se é abrangente ou incompleta. As premissas giram em torno do nascimento e do desenvolvimento da arte que chamamos, não por acaso, de melodrama. Um termo pomposo que derivamos do grego antigo: "melos" significa "canto" e "drâma" significa "ação", ou seja, uma representação teatral expressa em versos para canto e acompanhamento instrumental.



Destaquei como o nascimento dessa forma artística ocorre em Florença, onde surge a expressão "recitar cantando", usada pela primeira vez em 6 de outubro de 1600 com "Euridice" de Jacopo Peri, com libreto do poeta Ottavio Rinuccini. Acrescento aqui que esta é a ópera, ou melhor, a fábula em música, mais antiga do melodrama ainda preservada em sua totalidade, uma vez que a maioria da primeira ópera, "Dafne", de 1597, também de Peri, foi perdida. Essa ópera é de grande interesse para a minha pesquisa, pois nela encontramos a presença de quatro cantores castrados: três sopranos e um contralto.

Esta nova forma de entretenimento, refiro-me ao *recitar cantando*, foi desenvolvida por Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (Cremona, 1567 – Veneza, 1643), e desencadeou a expansão da ópera na Itália.

O recitar cantando de Monteverdi, sem negligenciar as evoluções já sofridas por sua obra "Orfeo", converge para aquele período histórico, louvado ou criticado que seja retrospectivamente denominado "Barroco". Esse período testemunhou a explosão do interesse por tudo o que é excepcional, maravilhoso, surpreendente, útil para fazer esquecer a era caracterizada pelo temor da invasão islâmica, superado definitivamente com a Batalha de Lepanto em 1571. Como um sentido libertador dos medos duradouros, a sociedade é tomada por um sentimento edonista da vida, que na música encontra uma expressão não apenas popular, mas de todas as classes sociais.

Uma observação que posso arriscar agora refere-se exatamente a essa peculiaridade do homem que os gregos, como mencionado anteriormente, chamavam de melos. Seria interessante conhecer e explorar a razão pela qual o homem sempre foi atraído pelo canto. Digo sempre, com referência a Homero, que no vigésimo primeiro canto da Ilíada, no verso 502, nos apresenta um *peana* (peã), ou seja, um canto lírico, em homenagem a Apolo, para celebrar a vitória:

*E voi frattanto, giovinetti achivi, - intonate il peana; ...*

Assim como, sempre em Homero, no XII canto da Odisseia, por volta de 240 encontramos o famoso canto das sereias que tentam em vão atrair os marinheiros que procuram Ítaca:

*Un dolce canto cominciarono a sciorre:*

Pode-se apenas formular hipóteses sobre porque o canto está tão ligado à psique humana. Sendo que a música, e portanto o canto, é o resultado de vibrações regulares que emanam dessas leis matemáticas nas quais todo o universo, incluindo o homem, está baseado, essas vibrações, contidas na música ou no canto, originam-se da sensibilidade do autor, entrando em contato com a psique, nutrindo os estados felizes e sustentando os infelizes. Outro exemplo que desejo exteriorizar é um verso de Giacomo Leopardi, o poeta que penetrou profundamente na alma do homem, retirado de "La sera del dì di festa", da coletânea "Canti" de 1820



... *Ahi, per la via*  
*Odo non lunge il solitario canto*  
*Dell'artigian, che riede a tarda notte*

A palavra, o significado, portanto, da palavra, é alimentado e expandido quando associado ao canto ou à música. Nos dias de hoje, podemos constatar o quanto as músicas têm influência nas grandes massas, como estas estão envolvidas nos concertos de cantores e compositores. E podemos observar, como nas óperas, que são encenadas nos teatros e/ou nas Arenas, quanto os melômanos estão absorvidos por elas, alma e corpo, por aquele efeito do qual menciono anteriormente, que une a palavra à música em um único sentimento.

Não expressei tudo isso sobre a mistura de canto, música e palavra para entrar em temas que não competem comigo, mas para chegar à conclusão que quer se relacionar com os cantores castrati do período barroco.

Achei oportuno, como premissa para direcionar a pesquisa para a questão central da tese, realizar uma pesquisa panorâmica sobre esse fenômeno que envolveu primeiro a Itália, seu berço de origem, e depois a Europa do fenômeno dos cantores castrati.

Abro aqui um parêntese, sempre em função do tema de minhas conclusões. Em minha tese, destaquei como se desenvolveu o canto dos castrati. A origem de tudo está na Igreja, na sua necessidade de alargar o alcance acústico dos coros eclesiásticos. O problema envolve dois aspectos. Não se trata tanto de estender as vozes dos *pueres cantores*, cujas vozes alcançam facilmente a extensão aguda e sobreaguda dos sons, mas de dar mais potência, mais volume ao canto nessa textura. A seguir, apresenta-se outro aspecto, talvez o mais decisivo nas opções da Igreja, do qual falarei brevemente. Esse é o custo que os coros tiveram de arcar para preparar os *pueres cantores*, provavelmente por meio de cursos específicos ou, em todo caso, com ensaios constantes conduzidos por professores pagos. Deve-se levar em consideração que as crianças, uma vez educadas, preparadas e aptas para serem inseridas plenamente nos coros, assim que atingem a idade de desenvolvimento, perdem a voz branca e não exercem mais sua função principal. É, portanto, um gasto contínuo, que não garante uma vida longa. Na prática, o problema é que seu uso custa muito, em termos de tempo e dinheiro. Quando então atingem uma boa maturidade musical e artística, a mudança de voz toma conta, o que compromete todo o trabalho realizado. Este é o motivo pelo qual se procuram vozes masculinas, leia-se, eunucos, uma vez que as mulheres são excluídas de se apresentarem na igreja e em espaços públicos. As vozes dos falsetistas são eficazes e têm uma longa duração, mas musicalmente não têm eficácia, pois a qualidade e a potência de suas vozes não são ideais. Sua voz não se compara minimamente à dos cantores castrati. A comparação entre os dois sujeitos não se sustenta! O emprego de sopranos femininos



resolveria qualquer dificuldade. No entanto, estas últimas são impedidas não apenas de falar, mas também de cantar na igreja, devido a uma contestável proibição derivada das cartas de São Paulo. A Igreja, como amplamente explicado na tese, recorre então aos cantores castrati, mesmo que, segundo os preceitos da própria Igreja, as mutilações do corpo humano violem a sacralidade do homem, a criatura predileta de Deus.

Para explorar melhor este aspecto crucial do uso e evolução do canto dos castrati, introduzido pela Igreja em clara contraposição aos seus próprios princípios éticos religiosos, durante minha estadia na Itália, busquei a opinião sobre o assunto de duas figuras proeminentes da própria Igreja. Dirigi uma clara pergunta a um professor de teologia e filosofia de um Instituto eclesiástico em minha região, explicando que a pesquisa estava relacionada ao meu estudo. Bastante irritado, o educador respondeu que esses não são temas a serem propostos e que para obter uma resposta adequada ao propósito é suficiente consultar textos específicos.

Fiz a mesma pergunta a um monsenhor que mora no Vaticano, entregando-lhe um memorando por escrito. O prelado, por mais amável que seja, reservou-se o direito de consultar, no Vaticano, outros prelados mais competentes do que ele na matéria. A resposta foi que não havia respostas!

Voltando aos cantores castrati, ressaltei que sua história, sua gênese, sua proliferação ao longo do período barroco não são apenas de grande interesse histórico, social e cultural, mas representa o caminho a seguir para chegar àquelas implicações que a própria tese estabelece.

O meu trabalho começa nesse momento histórico, a partir do qual, de fato, a música adquire um desenvolvimento súbito decisivo, primeiro seguindo o caminho eclesiástico, depois passando para o mundo da sociedade civil, antes de mais entre a aristocracia e, portanto, entre as grandes massas do povo.

Também captei e destaquei, ao desenvolver o início da minha tese, a ligação que se criou e se propagou ao identificar aquele movimento a que chamamos barroco, mas que os contemporâneos apenas perceberam como uma explosão de novos mundos artísticos, nos quais vemos não só convergem a música, mas também a escultura, a arquitetura, o urbanismo e as artes figurativas.

A esse mundo estão ligadas as pesquisas sobre a música barroca na Itália e na Europa, período que se inicia em meados do século XVI e termina oficialmente, segundo historiadores, no ano de 1750, com a morte de J. S. Bach.

No início do século XVIII, direciono minha pesquisa para o primeiro Barroco Setecentista na Itália e na Europa, precisamente porque dele se origina e se desdobra o estudo que me leva a determinar se e quando os cantores castrati, representantes dessa nova forma de espetáculo musical que dominou os palcos dos teatros por toda a Europa, chegaram ou não além-mar até as colônias brasileiras de Portugal.



Não é minha intenção reproduzir agora o que extensivamente apresentei sobre este período “áureo”, por assim dizer, nos anais musicológicos italianos e, portanto, europeus. No entanto, ao longo deste relato, pretendo citar brevemente o surgimento e a disseminação dessa nova forma de arte, caracterizada por padrões de grande abertura para o puro prazer edonista, alimentada por admirações compartilhadas e maravilhas pelas surpreendentes performances trazidas ao palco. O objetivo é destacar os motivos sócio-histórico-culturais que levaram o melodrama barroco aos mais altos picos de apreciação de todas as classes sociais, sejam elas aristocráticas ou populares. Não quis negligenciar, ao percorrer o nascimento e o desenvolvimento do fenômeno dos castrati, o drama enfrentado por todos aqueles que não conseguiam alcançar metas não apenas de sucesso, mas também aquelas da mediocridade, caindo assim em completa desesperança psicofísica e na mais sombria condição econômica. Tudo isso representa a passagem obrigatória que conduz diretamente à questão principal da própria tese.

Seguindo esse caminho, na minha pesquisa, foi imperativo reservar uma atenção para os efeitos resultantes do tímido surgimento do recitar cantando; foi necessário apresentar um interesse rápido e abrangente sobre como os cantores castrati conquistaram as multidões, impondo a abertura de teatros para receber as massas, envolvendo-as nesse entusiasmo, inicialmente reservado exclusivamente às classes ricas e aristocráticas.

Para alcançar isso, foi necessária uma atenção cuidadosa ao nascimento e ao desenvolvimento desses fenômenos vocais, envolvendo nas análises inicialmente as famílias, destacando as expectativas, as dores e as decepções que surgiam nesse contexto, entregando o filho aos intermediários que o encaminhavam para a perigosa operação cirúrgica, para a difícil escola de canto, para a miragem da glória artístico-teatral.

Assim como foi considerado necessário lançar um olhar sobre os grandes cantores, sobre os poucos que se destacaram do comum e alcançaram os picos da notoriedade, do sucesso e da riqueza. E isso para estimular a curiosidade, também atual, mas projetada na história, sobre como esse estado de coisas, ou seja, os magníficos sucessos da ópera lírica interpretada por esses fenômenos que são os castrati, nascidos na Itália, influenciaram as tendências artísticas de outros Estados, principalmente europeus e, conseqüentemente, também (e aqui estamos no foco da questão!) nesses distantes, ultramarinos.

Apresentar um panorama sobre o surgimento do canto barroco, do teatro e dos cantores é relativamente simples; no entanto, o problema se intensificou consideravelmente ao abordar a pesquisa sobre a influência desse universo, desses castrati, nas colônias portuguesas do Brasil, especialmente na Bahia e em Salvador.



Retomando a analogia do projeto de uma ponte e dos desafios enfrentados pelo projetista na execução da obra, é importante destacar que consideráveis dificuldades foram encontradas ao optar por realizar a tese de doutorado em cotutela com a Universidade Ca' Foscari de Veneza.

Para cumprir esse objetivo, mudei-me para a Itália, para a região do Vêneto, meu país de origem, acreditando ser mais fácil chegar à Universidade Ca' Foscari em Veneza, que fica a cerca de cem quilômetros da minha cidade natal, Bassano del Grappa. Infelizmente, as expectativas e os planos foram drasticamente alterados pela disseminação da pandemia de Covid-19, que, como é sabido, começou na China e atingiu inicialmente a Itália, especificamente a Lombardia e o Vêneto.

Praticamente, a pandemia paralisou tudo: trabalho, escola, espetáculos, reuniões etc. Os contatos com a Universidade de Veneza ocorreram todos de forma eletrônica, encontrando os professores e o pessoal administrativo da universidade extremamente disponíveis, com os quais pude me comunicar frequentemente e de maneira produtiva.

Não podendo me deslocar pessoalmente para outros lugares para pesquisa, em Portugal, especificamente em Lisboa, tive que confiar minhas pesquisas a contatos pela internet. Felizmente, pude dialogar com um número considerável de professores, obtendo informações valiosas, esclarecimentos e fontes relevantes para minha pesquisa acadêmica.

Esses contatos também implicaram uma mudança nos horários da minha rotina diária, pois a comunicação com locais que estão em fusos horários diferentes frequentemente exigia esforços durante as horas noturnas, quando a atenção é prejudicada pelo cansaço.

Mais uma vez, é pertinente retornar ao paralelo entre esta tese e o projeto de uma ponte: a comparação é útil para representar melhor o estado emocional entre os dois compromissos e para encerrar estas considerações finais.

No final, a estrutura atinge o ponto desejado, superando as diversas dificuldades apresentadas pela transposição dos pontos críticos e alcança a outra margem: o ponto de chegada foi alcançado! No meu caso, aqui também me vem à mente um trecho da literatura. Dante assim declama no primeiro canto da Divina Comédia:

*E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago alla riva,  
si volge all'acqua perigliosa e guata,*

Sim, volto meu olhar para o difícil período da pandemia, que poderia ter colocado em risco meu projeto, e suspiro aliviado, porque, afinal de contas, consegui alcançar a margem, entendendo por margem ter conseguido fornecer uma resposta à pergunta inicial: os cantores castrati europeus chegaram a Salvador, ou de alguma forma à Bahia colonial?

A resposta é clara: não, pois tudo indica que, no período histórico examinado por mim para esta pesquisa, nenhum cantor castrato tenha chegado lá!



## Apêndice

### Pesquisa realizada na Itália, durante a pandemia

A ideia de realizar um período de estudos na Itália, através da coorientação de teses de doutorado, tive pela primeira vez no mês de maio de 2019.

A princípio pensei que seria uma experiência boa e proveitosa, que, entre outras coisas, me permitiria encontrar respostas relacionadas à minha pesquisa de doutorado. Na verdade, eu havia pensado inicialmente em um período nos Estados Unidos da América, onde estão as universidades mais prestigiadas do mundo. Porém, após considerar todas as variáveis relacionadas a tal viagem, optei pela Europa e, especificamente, pelo Nordeste da Itália. Restringindo ainda mais as áreas universitárias, a escolha recaiu sobre três universidades que julguei mais adequadas para o efeito: Trento, Pádua e Veneza. Recebi respostas afirmativas tanto da Universidade de Pádua quanto da de Veneza, ambas universidades de prestígio e com professores musicólogos altamente qualificados. Escolhi, portanto, a Ca' Foscari em Veneza, a qual enderecei minha inscrição em outubro de 2019, que foi aceita tanto pelo meu atual orientador de tese italiano quanto pela instituição.

Os procedimentos administrativos entre mim e os dois escritórios das respectivas universidades encarregados das relações com os estudantes internacionais ocorreram. O período combinado para passar em Veneza era: de março de 2020 a março de 2021. Mas o tempo entre minha assinatura e a assinatura do reitor da Universidade Federal do Estado da Bahia durou muito mais do que eu imaginava, então tive que adiar minha partida. O flagelo do Coronavírus estava então se espalhando entre os continentes, pelo que os Estados começaram a limitar as viagens e, ao mesmo tempo, os aeroportos fecharam muitas das rotas internacionais.

Portanto, não consegui chegar a Veneza em março de 2020 e permaneci em Salvador da Bahia para esperar que a situação melhorasse. A Covid 19, por outro lado, se espalhou com virulência e grande velocidade, transformando a epidemia em pandemia. As semanas se passaram e as chances de uma viagem segura diminuiram em vez de aumentar. Aguarda-se a reabertura do aeroporto internacional "Deputado Luís Eduardo Magalhães" de Salvador e a retomada dos voos para o aeroporto internacional "Marco Polo" de Veneza, via Lisboa.



Para finalmente embarcar, após meses de espera exaustiva, fui obrigado a passar pelo swab (RT-PCR, ou teste molecular, que pesquisa a presença do Ácido ribonucleico (RNA) viral, o qual é o material genético do vírus SARS-CoV-2 causado da Covid-19), algumas horas antes de sair; tive que fazer um seguro médico que pudesse me cobrir do ponto de vista da saúde, nas duas semanas seguintes à minha chegada à Itália. Também tive que realizar um voo tão longo assumindo a responsabilidade pelo risco de possível contágio a bordo da aeronave.

Toquei solo italiano no domingo, 4 de outubro de 2020, e permaneci em quarentena pelos quatorze dias seguintes, morando sozinho e verificando minha temperatura corporal seis vezes ao dia, arejando frequentemente o quarto e prestando muita atenção a quaisquer sintomas que pudessem ser compatíveis com a positividade para o vírus. Felizmente, tudo correu bem e sobrevivi ileso ao período de fechamento forçado.

Naqueles dias, tive uma intensa troca de e-mails com as autoridades locais e os escritórios propostos da universidade veneziana, que logo se mostraram corteses, atenciosos e prestativos. Imediatamente após o período de quarentena fui à Câmara Municipal do meu local de residência, para registrar e renovar o meu documento de identidade. Renovei meu cartão de saúde italiano e minha carteira de motorista nas semanas seguintes.

A polícia local deslocou-se à minha residência para fazer as verificações necessárias, obrigando-me também a preencher os formulários.

Infelizmente, nas mesmas conjunturas, o Coronavírus voltou a se espalhar, fazendo cada vez mais vítimas. O contágio se espalhou com muita facilidade. Por esta razão, o acesso à Universidade foi proibido.

Recorde-se que estou em Itália desde 4 de outubro de 2020 para realizar a minha tese de doutorado em cotutela internacional com a Universidade Ca' Foscari de Veneza. Ou seja, esperei meses devido aos aeroportos fechados, então finalmente consegui embarcar para a Europa, viajei, ao chegar me coloquei em quarentena, fiz exames, vários trâmites burocráticos e administrativos visando poder acessar a universidade veneziana, para realizar pesquisas para minha tese de doutorado, tendo estipulado um convênio de cotutela com ela. Chego aqui e encontro tudo fechado e proibido!

Por motivos que logo destacarei, o período de permanência na Itália será de doze meses: ou seja, até outubro de 2021.

A Universidade Ca' Foscari de Veneza, dada a dramática progressão do vírus, oferece-me a oportunidade de ficar na Itália "apenas" por seis meses, em vez dos doze esperados. O meu departamento de Artes Cênicas da UFBA concorda plenamente com essas propostas, mas a própria



Assessoria de Relações Internacionais da UFBA, A.A.I., se opõe e reitera o seguinte:

*"Não só o doutorando em questão deve permanecer na Itália por doze meses, mas o cálculo dos mesmos meses deve começar a partir do dia em que o mencionado chegou à Itália, e não antes".*

Incredulidade e deslumbramento de minha parte e dos departamentos de doutorado, tanto brasileiro quanto veneziano.

Então, procede-se a elaborar um adendo ao contrato, no qual os períodos de pesquisa na Itália são atualizados: outubro de 2020 a outubro de 2021. Ca' Foscari emite o novo adendo com as novas datas, assinado por todos os envolvidos em apenas dez dias.

Na verdade, esse registro das minhas pesquisas no período de cotutela italiana foi sugerido pelo orientador brasileiro (orientador até julho de 2022), o professor doutor Leonardo Vincenzo Boccia, na sexta-feira, 2 de novembro de 2020. Hoje, enquanto escrevo, pela primeira vez, é 25 de novembro, quarta-feira.

A sugestão é interessante e tem o duplo objetivo de: marcar as várias fases da minha pesquisa, realizada aqui na Itália, e redigir um depoimento, a ser posteriormente inserido como apêndice na minha tese.

Este meu registro escrito será o testemunho detalhado de como realizarei minha pesquisa.

O primeiro compromisso é investigar quaisquer testemunhos, provas, atestados e demonstrações de que cantores castrati (possivelmente italianos) chegaram a Salvador da Bahia, durante o período colonial em que esta cidade foi a primeira capital do Brasil lusitano, ou seja, até o ano de 1763. O período colonial terminou em 1822, dando origem ao período imperial do nascente Brasil independente de Portugal, com D. Pedro I.

Essas são as premissas sobre as quais desenvolverei as fases de minha pesquisa italiana, que serão testemunhadas pela redação das notas deste registro de minha pesquisa.

Até hoje tive reuniões virtuais em várias plataformas, com meu Supervisor de Ca' Foscari, Professor Paolo Pinamonti; com meu (ex) Orientador Brasileiro Leonardo Vincenzo Boccia; com o diretor do IMLA (Instituto de Música Latino-Americana) professor Dr. Annibale Cetrangolo. Já escrevi para seis professores universitários que tratam de musicologia. Todos me responderam, cortesmente, dando-me conselhos valiosos. São professores das Universidades de Bolonha, Pavia, Cremona e Bari.

Também escrevi para outros professores e estou aguardando respostas.

Abaixo transcrevo diretamente de meu registro, alguns dias típicos do período entre minha chegada na Itália, até o final de dezembro do mesmo ano.



### Quarta-feira 25/11/2020

Participei como auditor de uma conferência musicológica. É uma conferência com duração de duas horas e meia, totalmente realizada em espanhol, castelhano, organizada pelo Centro de Estudos Hermenêuticos da Universidad Nacional de General San Martín, universidade pública argentina, na província de Buenos Aires. O Professor Dr. Annibale Cetrangolo, que a apresentou e conduziu, gentilmente me enviou o convite para acompanhar a conferência no Google Zoom. Ele foi professor de *História do teatro musical em países não europeus* na Universidade Ca' Foscari de Veneza.

Foi um tema muito interessante para mim, pois foram os primeiros trabalhos apresentados na Itália. As contextualizações foram muito úteis. De fato, foram destacados os aspectos sociais e políticos da época, que estão longe de ser elementos secundários na criação de um lugar, um terreno fértil para transportar e fazer o trabalho enraizar na Itália (termo incorreto, mas, considerando o local geográfico, pode caber) naquele momento histórico. A referência remonta à data de 6 de outubro de 1600 e à atuação da ópera “Eurídice” de Jacopo Peri. A obra mais antiga ainda preservada na íntegra. A primeira obra da história, “Dafne” de 1597, também de Peri e, portanto, anterior à “Eurídice”, foi perdida. A ópera teve o poeta Ottavio Rinuccini como autor do libreto. De interesse para minha pesquisa sobre castrati é a presença de quatro personagens interpretados por cantores castrati. Três castrati soprano e um contralto.

O famoso musicólogo suíço que também ensinou na Itália, o professor Lorenzo Bianconi, é imediatamente mencionado e seu livro “Storia della Música. Il Seicento”, onde em outubro de 1600 teve lugar um acontecimento muito importante para a música barroca: ou seja, foi encenado um espetáculo completamente novo: a ópera!

No Palazzo Pitti, em Florença, é celebrado um casamento que envolve a família Medici; um casamento entre Florença e a França. Nesta conjuntura, os Médici apresentam este novo espetáculo como objetivo de impressionar os franceses.

Na obra, é necessário um equilíbrio correto entre ordem e variações, pois existe o perigo de gerar tédio e caos entre o público.

A casa do Conde Bardi, na via de' Benci n. 5, em Florença, é o local onde se reuniu um grupo de intelectuais, enfim, um cenáculo, reunidos numa espécie de cerimonial político/filosófico, movidos pela intenção de repropor a tragédia grega.

Pensem nos teatros gregos presentes na Itália: Caserta, Siracusa, Taormina e Salento, todos teatros ao ar livre.



Em Vicenza, na região do Vêneto, (segundo o professor Cetrangolo, devido às temperaturas mais rígidas, típicas do norte da Itália), o Teatro Olímpico foi concebido e construído em 1585, com base em projeto do arquiteto Andrea Palladio. Por trás dessa ideia estavam as mentes dos membros da Arcádia dos Olimpianos. Por isso o teatro leva o nome de Olímpico. Em sua inauguração, foi apresentada a peça "Édipo Tirano" de Sófocles, com cenas de Vincenzo Scamozzi e música de Andrea Gabrieli.

Na ópera, a palavra determina o tipo de música. O professor diz textualmente: "A palavra e os italianos: um problema específico... ". A primeira palavra que se pronuncia na primeira obra, e, portanto, na história da obra, é "eu".

No prólogo à "Eurídice" de Jacopo Peri (1561-1633) "Eu, *que me levanto dos altos suspiros e das lágrimas*".

Ar estrófico.

*Não sangue derramado por veias inocentes - Não cílios opacos de um tirano insano...*

A terceira estrofe termina com *o Cangio, e desperta nos corações mais doces.*

Vamos ouvir o prólogo de "Eurídice" (música) de Peri.

A ópera da corte foi realizada em Medici Florença, por exemplo, o *Daphne* de 1597 retirado das Metamorfoses de Ovídio.

De Florença seguimos em direção à cidade de Mântua: dois lugares muito importantes no que diz respeito à ópera, e mais precisamente o nascimento da ópera.

Temos como libretistas: Ottavio Rinuccini com Eurídice em Florença e Alessandro Striggio com o Orfeo em Mântua.

O hendecassílabo é muito importante, pois pode ser formado de três maneiras, ou subdividido, no que diz respeito às sílabas e aos acentos tônicos da seguinte forma:

Sílabas: sete + quatro, com acentos em VI – X;

Sílabas: quatro + quatro + três, com acentos em IV –VIII - X;

Sílabas: quatro + três + quatro, com acentos em IV –VII – X.

É uma estrutura de versos que se presta muito bem à música.

A estrutura do Recitar Cantando é baseada no hendecassílabo, com outros versos de sete (setenários) e cinco (quinários) sílabas.

Os versos de Rinuccini são permeados de doçura e delicadeza. Por exemplo, o mensageiro é muito delicado ao comunicar a morte de Eurídice.

Dois fragmentos musicais retirados dos contextos mencionados são propostos para escuta. As peças estão gravadas em CD de música e o maestro é o professor Cetrangolo que fala bastante da obra de Peri e destaca que a ideia do ar ainda não existe, na primeira obra do ano de 1600.



### **Quinta-feira 26/11/2020**

Continuei baixando livros, previamente salvos em formato PDF, do e-mail do Gmail para o meu computador. Baixei duzentos e vinte livros sobre musicologia e história do Brasil colonial. Textos que se somarão às centenas que já possuo e que em breve começarei a examinar, para verificar se encontro ideias e temas interessantes para minhas pesquisas. Às 15h30 de hoje, ouvirei, via WhatsApp, meu coorientador brasileiro, professor Dr. José Maurício Valle Brandão, diretor do Departamento de Música da UFBA, uma pessoa gentil e prestativa comigo, que aceitou fazer parte da Comissão Examinadora que avaliará minha tese. Ele foi meu professor durante meu doutorado e sugeriu textos interessantes para eu incluir na bibliografia.

O encontro virtual aconteceu no WhatsApp e foi muito cordial, como sempre.

Resumi e apresentei os argumentos, agrupando-os em cinco pontos: bibliografia, forma de publicação dos artigos na revista digital do Departamento de Música, pedido de confirmação de sua aceitação em ser coorientador de minhas teses, rearranjo do resumo da tese, conselhos sobre como se comportar em relação às práticas administrativas da minha instituição, a UFBA.

A diretora, além da cortesia e disponibilidade demonstrada, foi extremamente colaborativa e proativa. Ele me enviou links interessantes, telefones de musicólogos que tratam da minha linha de pesquisa e muito mais. Ele se colocou à disposição para me fornecer informações e livros interessantes no futuro.

Ele também me disse que, se o conselho de professores doutores é coeso, suas decisões são soberanas, em relação aos mais variados temas.

Às 24h30, horário italiano, participei do terceiro e último encontro do seminário sobre artes cênicas, organizado pela Universidade Federal do Acre, no Brasil. Você pode segui-lo no Google Meet ou no YouTube.

### **Domingo 29/11/2020**

Continuação da transcrição das notas da conferência como prof. Cetrangolo.

A última parte era a seguinte: “Para destacar que a ideia de ar ainda não existe, na primeira obra do ano de 1600”.

O entrelaçamento entre a política, o clero e o trabalho são muito próximo e interligado.



Faz-se referência a três altos prelados da época, muito importantes e influentes: os Barberini. Ainda hoje existe o seu local de residência, nomeadamente o Palazzo Barberini em Roma. São eles: Maffeo, Antonio e Giulio Barberini. Maffeo Vincenzo tornou-se o 235º papa, com o nome de Urbano VIII.

Roma é o lar de outra família muito importante: os Farnese. Um prelado igualmente importante desse período é o cardeal Giulio Raimondo Mazzarino, na França.

Veneza é uma cidade comercial, onde tudo tem a ver com dinheiro. Não é por acaso que a primeira ópera comercial, a primeira casa de ópera pública, acontece em Veneza, ou seja, o público paga ingresso para assistir ao Teatro San Cassiano. Isso acontece pela primeira vez em 1637. Novamente com referência a Veneza, é bom ter em mente e considerar que a censura nada tem a ver com a moral. As pessoas são muito mais cuidadosas em não revelar segredos comerciais, como os relativos às vidrarias de Murano ou às técnicas de construção usadas no Arsenale e assim por diante.

Por esses motivos, os teatros venezianos encenam espetáculos que hoje poderíamos definir como eróticos. Por exemplo, Claudio Monteverdi (1567-1643) originalmente de Mântua, escreveu obras muito picantes em Veneza. Obras persuasivas, basta pensar em "L'incoronazione di Poppea", precisamente de Monteverdi, de 1643. Nesta obra há uma passagem muito exemplar: "Pur ti miro, pur tigodo".

Em relação a esta obra, é interessante notar a presença entre os intérpretes do famoso castrato Baldassarre Ferri (1610-1680), que é considerado a primeira verdadeira estrela entre os cantores castrati.

Um aluno famoso de Monteverdi é Francesco Cavalli (1602-1676), que escreveu a ópera "La Calisto", apresentada em Veneza no Teatro Santo Apollinare em 1651. Nesta ópera há um amor lésbico. E quantas situações complexas existem que atraem enormemente o público! Há, na obra, as sacerdotisas de Diana que são virgens, mas que não veem a hora de deixar de ser. Ou seja, há cenas decididamente explícitas, como a do Fauno que quer fazer amor com uma sacerdotisa (Diana acima).

Em "La Calisto" há uma cena em que se passa "Il ballo dell'orso", passagem em que Calisto se transforma na constelação do Urso. É uma dança, sem canto, apoiada por uma peça instrumental agradável e graciosa.

Nápoles. Não falamos em ordem particular de vários nomes relacionados à cidade de Nápoles; e de Masaniello, um padeiro napolitano famoso pela revolta que desencadeou no período 1647-1651; dos Sóis Harmônicos, Los soles armonicos, uma conhecida companhia de ópera.



Destaca o fato de que quem fala, e sobretudo escreve para os músicos, são os homens de letras. Em outras palavras, não são os músicos que escrevem sobre as obras, mas os homens de letras. Por exemplo, Honoré de Balzac (1799-1850) na França do século XIX é um deles.

Nápoles naquela época, depois do primeiro teatro com ópera paga em Veneza em 1637, é uma cidade cheia de excelentes músicos. Em Nápoles, um dos ambientes musicais mais férteis foi criado.

Havia quatro conservatórios em Nápoles e uma quantidade impressionante de excelentes professores de música que, por sua vez, formavam um número significativo de músicos qualificados. Eles também foram excelentes conservadores para a escola de redação.

Tópicos relativos à terminologia musical, bem como digressões musicais de vários tipos também são abordados. Cito um trecho.

O ar com "da capo".

No ar, o tempo para e se expande, ABA, ao repetir a parte A, algo novo deve acontecer, uma seção. O libreto da ópera é o resultado de um trabalho muito complexo, pois o autor deve levar em conta muitas variáveis que ocorrem no palco, que fazem com que o enredo fique em segundo plano.

É bom lembrar que naquela época, na Europa, o mestre da corte falava italiano, justamente pela grande importância da ópera italiana. Basta pensar na importância que dois grandes poetas cesáreos italianos têm neste campo: Apostolo Zeno (Veneza, 1668 – 1750) e Pietro Metastasio (Roma, 1698 – Viena, 1782).

Jean Jaques Rousseau (1712 - 1778), na definição de gênio, escreve uma frase como esta: "Voe para Nápoles e ouça uma primeira obra de Leo, Durante, Jommelli, Pergolesi (...) Obtenha um libreto de Metastasio e trabalhe: o gênio dele inflamará o seu".

(...) voa para Nápoles para ouvir as obras-primas de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolesi. Se os teus olhos se enchem de lágrimas, se sentes o teu coração bater, se te perturbam os calafrios, se o êxtase tira o teu livro de livros, toma um [libreto de] Metastasio e trabalha; o gênio dele inflamará o seu, você criará seguindo o exemplo dele: (ROUSSEAU, 1768, pp. 230-231; 1779, p. 182; 2007, p. 229)

Na ópera “La Partenope”, de G. F. Händel, de 1730, libreto de Silvia Stampiglia (1664-1725) encenada em Londres no King's Theatre, há um trecho que ouvimos integralmente: “Furibondo spira il vento”. Nós nos concentramos em ouvir as seções do formulário ABA. É uma parte virtuosística, típica do papel do cantor castrado. Na época esperava-se que o cantor, na reprise de ABA, encantasse o público com espetaculares variações virtuosas com curadoria dele mesmo.



Muitas vezes, os compositores, ainda no século XIX, deixavam as cadências à imaginação dos próprios instrumentistas. O ar do sorvete.

A ópera é um grande momento de sociabilidade e integração, é um local onde não há só música. O show basicamente dura a noite toda. Quando as estrelas se apresentam no palco, são os cantores e não só eles, nem uma mosca voa em todo o teatro. Em vez disso, há certos momentos da ópera em que o ambiente é muito mais descontraído e descontraído: quando são executadas as chamadas árias de sorbetto (bebida fresca à base de calda de frutas), durante as quais o público relaxa, saboreando o sorbetto e no teatro há vozes e até tumultos.

O trabalho é um evento de grande importância, do ponto de vista social. Frequentemente, nas obras literárias de Lev Tolstói, há referências explícitas à ópera ou à Ópera. É como se a ópera repousasse sobre um tripé e as três pernas fossem representadas: pelo libreto, pela música e pelo público. Portanto, é difícil estabelecer qual é a definição da Obra.

Em "Eurídice" de Jacopo Peri, há momentos em que se prevê a dança e outros em que se prevê o canto (coro); também há partes instrumentais que entretêm o público durante a mudança de cena. Os locais de eleição e de grande interesse para a ópera são: Florença, Mântua, Veneza, Nápoles e Roma.

Um fato a ter em conta é que no início da era da ópera, os componentes das proto-óperas eram atores, sem necessariamente serem cantores (fato singular e em antítese com a estrutura própria da ópera, que se encontra no canto seu elemento principal).

Segundo a professora, os guardiões da técnica vocal sempre foram os professores das escolas de música das igrejas, dos religiosos.

O limite para a ornamentação, para os floreios e para os enfeites deixados à inspiração dos cantores ocorre com Rossini nos anos 1826/27. A partir deste momento tudo está escrito e, durante a apresentação no teatro, o cantor não deve absolutamente improvisar.

Isso pôs fim ao hábito segundo o qual quanto mais enfeites gratuitos eram oferecidos ao entusiasmo do público, mais apreciados eram os cantores.

Diante da cantora, que é elogiada e levada às estrelas, o compositor ficou ao fundo. Por exemplo, no Barbeiro de Sevilha de Gioacchino Rossini (1816), a *prima donna* ganhava muito mais do que o próprio compositor! A mesma tendência também foi encontrada no período barroco.

O acima referido diz respeito à conferência com o Professor Annibale Cetrangolo.



### **Quinta-feira 03/12/2020**

De segunda-feira, 30 de novembro até hoje, realizei um intenso trabalho de pesquisa nas redes sociais, Google, Facebook, LinkedIn de endereços de e-mail, sem os quais teria sido menos facilitado em meu trabalho de pesquisa.

Preparei a seção em italiano e a em português e enviei para professores universitários, órgãos, universidades, conservatórios de música e bibliotecas, onde é objeto de seus estudos, departamentos, cursos e tudo mais relacionado à música, l'ópera, teatro musical, ópera e história luso-brasileira.

Esta operação tem me mantido muito ocupado por vários dias e novas instituições ou pessoas igualmente qualificadas neste assunto me vêm à mente para entrar em contato.

No que diz respeito à Europa, tenho escrito a professores, bibliotecários, etc., em cidades como: Berlim, Lisboa, Porto, Coimbra e Madrid. Ainda não terminei e espero continuar a ter novas ideias nos próximos dias.

Como antevisão, continuei a descarregar livros da net que espero contenham novidades, dicas e sugestões relativas à minha tese. Entre livros e artigos, já tenho mais de mil textos. Voltarei a visualizá-los em breve, caso contrário, acumulará tal massa de informações que, em vez de me ajudar, me atrapalhará.

Ressalto que a documentação administrativa relativa à minha guarda compartilhada não foi totalmente resolvida. Ou seja, depois de uma série de telefonemas e trocas de e-mails entre mim, a UFBA e a Ca' Foscari, surgiram duas situações que gostaria de relatar.

Ca' Foscari, dada a dramática pandemia de Coronavírus, gentilmente me ofereceu para ficar na Itália por seis meses, em vez dos doze acordados. Meu Departamento de Artes Cênicas da UFBA aceitou formalmente essa proposta veneziana. Ao contrário da Assessoria de Relações Internacionais da UFBA, a A.A.I. que se opôs veementemente, desconsiderando o drama do momento.

Devido a esta recusa, fui obrigado a rever e prolongar a minha estadia em Itália. Em vez de abril de 2020 a abril de 2021, será de outubro de 2020 a outubro de 2021. Então, resumindo: minha estadia na Itália continuará até outubro de 2021.

O novo documento a ser anexado à Convenção de Cotutela é o Adendo. O referido "Adendo" foi assinado pela doutoranda (a abaixo assinada), pelo orientador da Ca' Foscari, pelo coordenador do Departamento do meu doutorado e pelo reitor (a partir de 1º de outubro de 2020. Primeira mulher a liderar o Ca' Foscari desde 1868).



Tudo isso foi assinado em um prazo de oito dias.

No dia 29 de outubro, o Adendo foi enviado por e-mail para solicitar operações, à UFBA para assinatura do meu tutor brasileiro, do coordenador do meu Departamento de Artes Cênicas e, finalmente, do reitor da minha universidade federal.

Até o momento, trinta e seis dias se passaram e o documento ainda não foi assinado e enviado de volta a Veneza!

Essa situação não me ajuda a ficar relaxado e focado em minha pesquisa de doutorado. Quero reiterar isso porque me sinto duplamente preocupado.

### **Domingo 06/12/2020**

Durante esses dois primeiros meses de permanência na Itália, participei, como ouvinte, de muitos cursos online, seminários e conferências interessantes que ampliaram meu horizonte cultural. A maioria dessas instituições já me emitiu o certificado de participação; os outros me enviarão nas próximas semanas.

Graças a isso, meu currículo da Plataforma Lattes está ficando cada vez maior com o passar das semanas. Nem todos os cursos estão diretamente ligados ao tema da minha investigação, mas quase todos o estão indiretamente e por isso importantes para uma correta abordagem do tema ligado à história, ao trabalho e à forma de fazer investigação. Acrescento que, neste momento em que tudo está fechado e ainda por conta da pandemia, esses métodos de aprendizado online em plataformas sérias têm me ajudado e encorajado. O fato de tudo estar ocorrendo exclusivamente na forma de ensino à distância possibilitou ter em mãos muitas oportunidades de crescimento cultural, que antes da pandemia só podiam ser alcançadas de forma presencial.

Durante a tarde de hoje tive várias ideias que coloquei em prática mais tarde, e durante a noite. Enviei vários e-mails para o Mosteiro de São Bento (Mosteiro de São Bento) de Salvador da Bahia, fundado em 1582. Sua biblioteca contém mais de duzentos mil volumes, muitos dos quais antigos, preciosos, raros e manuscritos. Outros e-mails enviei para a Biblioteca Nacional de Portugal, vinte cartas no total. A estes devem acrescentar-se as várias dezenas enviadas nos últimos dias. Calculei que no decorrer desta semana enviei cerca de cem cartas por e-mail. Enquanto aguardo as respostas, espero que possam ser da ordem de dez por cento dos meus pedidos. Isso já seria interessante.



Esta noite recebi um convite para assistir a uma conferência online sobre a "Traviata" de Giuseppe Verdi (estreia no teatro La Fenice em Veneza, domingo, 6 de março de 1853). O convite partiu do grupo de investigação musicológica presidido pelo Professor Annibale Cetrangolo, a conferência realiza-se na terça-feira, dia 8 de dezembro, na plataforma digital Google Zoom.

### **Segunda-feira 07/12/2020**

Recebi várias respostas à série de e-mails que convidei na semana passada. A taxa de resposta foi maior do que o esperado. Escrevi tudo em folhas de formato A5, para depois transcrever numa pasta *ad hoc* montada no meu computador.

Para verificar todas e anotar as respostas mais interessantes, fiquei acordado até tarde da noite.



## **Respostas aos meus pedidos de fontes:**

### **Messenger (Facebook)**

1) - V. Ricci. - Belcanto. Respondeu na quinta-feira 03.12

Ele sugere um texto de Alberto José Viera Pacheco: "Castrati e outros virtuosos", que baixei da web.

2) Sociedade de Música do Século XVIII SECM -

Eles responderam na quinta-feira, dia 03/12, me orientando a entrar em contato com catedrais e mosteiros de Salvador.

Convidam-me a contactar universidades portuguesas, a Universidade Nova de Lisboa e dão-me os nomes de dois musicólogos portugueses.

### **Instagram**

1) - Canalthoriatu:

Eles não podem me ajudar porque não são estudiosos desse assunto;

2) – Aescriveadeira:

Eles não podem me ajudar porque a área de atuação deles é muito diferente da minha;

3) - Instada Italiana

Eles gostariam de me ajudar, mas meu tópico é muito específico e eles não podem me dar nenhuma sugestão.

### **Gmail**

1) – Da Espanha, 01 de dezembro -

Informam-me que receberam o meu e-mail e que o meu pedido de informação está em análise.

2) – Informação UL Lisboa -

Eles me dizem que meu e-mail foi encaminhado para o mediador da mesma universidade.

3) – Paulo Augusto Castagna de São Paulo –



Sugeri que eu consultasse com atenção as Bibliotecas do Rio de Janeiro e recomendou um texto cujos detalhes me enviou.

4 e 5) - Universidade Autónoma de Madrid -

Recebi dois e-mails automáticos genéricos, mas sem uma resposta precisa.

6) – David Crammer do Conservatório de Música de Lisboa e Mafra –

A reitora Filipa Medeiros aconselha-me a pedir informações ao Museu Nacional da Música juntamente com a Escola Superior de Música de Lisboa e/ou a de Évora.

7) – David Crammer do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical -

Ele me fornece algumas faixas interessantes e me coloca em contato com um professor do Departamento de Música da UFRJ.

8) - Biblioteca Nacional de Portugal -

Eles me enviaram dois links da mesma biblioteca, que, no entanto, já estão em minha posse, baixados da rede há muito tempo.

9) - Paulo Ferreira de Castro -

Ele ressalta que essa não é sua área de estudo e me aconselha a entrar em contato com três de seus colegas, cujos endereços de e-mail ele me fornece.

10) - Conservatório Regional de Castelo Branco PT João Pedro Delgado -

Até agora é o e-mail mais cheio de dicas e truques. Um e-mail muito interessante e com novidades, mesmo que relacionadas com os castrati a operar em Portugal. A idade de ouro dos castrati em Portugal corresponde ao reinado de D. João V.

11) – Paulo Ferreira – Escola de Dança -

Eles me informaram que não têm informações sobre esse assunto.



## 12) – Kristina Neves Augustin –

Virtuosa de viola da gamba e estudiosa de cantores castrati, com tese de doutorado sobre o mesmo tema, mas relacionada ao período imperial português. Muito amável e disposta a colaborar. Responde-me rapidamente, envia-me a sua tese de doutorado. Após analisá-la, concordamos com uma data e nos encontramos virtualmente na plataforma Google Meet para discutir e analisar o tema dos castrati e o Brasil. De nossa conversa, surgiu a certeza de que oito cantores castrati chegaram ao Rio de Janeiro quando a Corte se instalou em 1808. Em relação à existência de castrati em Salvador, durante o período colonial, ela não possui informações. Não abordou isso durante sua pesquisa. Ela acrescenta ainda que no Brasil não há registro de castração para fins musicais. As mulheres podiam cantar nos teatros, e nas igrejas, de qualquer forma, havia crianças ou contratenores (falsetistas) que cantavam as partes agudas. Ela informa que as informações que ela obteve sobre os oito castrati foram encontradas nos arquivos da catedral do Rio de Janeiro. Ela sugere que eu faça a mesma pesquisa nos arquivos das igrejas de Salvador de Bahia. Procurar nos livros onde estavam os contratos das crianças no porão das igrejas. A pesquisadora também acredita que não houve castrados em Bahia. Um dos motivos poderia ser que na Europa eles eram cantores muito bem pagos e não tinham nenhum desejo de ir para o Brasil. Somente a coroa portuguesa tinha condições financeiras para atraí-los e oferecer vários privilégios. A própria Kristina Neves Augustin está disponível para trocar informações, e deixei meu número de WhatsApp com ela. Ela também afirma ter escolhido sua tese de doutorado sobre castrati espanhóis, argumentando que a prática da castração teve início na Espanha e não na Itália, como comumente se acredita.

## 13) - General Música Portugal -

Sugerem-me que entre em contacto com duas instituições portuguesas, das quais me enviam os respetivos links.

## 14) - Prof. Vittorio Cappelli da Universidade da Calábria -

Ele me escreve que estou tratando de um assunto muito interessante, mas do qual ele não sabe nada, absolutamente nada. No entanto, ele me aconselha a entrar em contato com um morador da vila que é professor de música na UFBA. O nome desse professor é... Leonardo Vincenzo Boccia! Meu (ex) orientador.

## 15) – Câmara Municipal de Lisboa, Biblioteca do Palácio Galveias -

Eles receberam meu e-mail e estão verificando. Entretanto, convidam-me a consultar o seu catálogo, do qual me enviaram o link.



16) - Professor Leonardo Canedera -

Ele lembra que está envolvido em pesquisas sobre a migração de músicos italianos, mas desde o final do século XIX. Ele sugere um texto que, segundo ele, poderia me ser útil.

17) - Francisco Rocca da Fundação Cini em Veneza -

Você não pode me ajudar porque os arquivos do Instituto de Música dizem respeito apenas ao século XX.

18) - Instituto de Teatro e Ópera Fundação Cini Veneza -

Eles não podem me ajudar e pelo jeito está tudo fechado por conta da pandemia.

19) – Doutora professora Alicia Duhá Lose, UFBA – Mosteiro de São Bento – Salvador Bahia

Nunca encontrou nada referente a cantores castrati italianos, nem no Mosteiro, nem em nenhum outro arquivo que tenha pesquisado. Ele vai perguntar aos colegas e alunos e, se descobrir alguma coisa, me avisa.

20) - ASCOM -

Eles me indicaram vários links onde pesquisar.

21) – Conservatório de Lisboa –

Eles me aconselharam a escrever para onde já enviei e-mails.

22) – David Cranmer –

Ela não tem relatos de nenhum cantor castrado viajando para a Bahia, Brasil, e ela me informa que as mulheres não foram proibidas de se apresentar em teatros ou igrejas durante o período em análise. Portanto, não havia necessidade de castrati no contexto da Corte.

23) - Alberto José Viera Pacheco, UFRJ -

Ele não tem noção da presença de castrati em Salvador no período sob exame. Se passaram por lá, o fizeram sem deixar rastros. Eles poderiam ter passado do Rio de Janeiro para Salvador, mas não há estudos sobre isso. Seria uma descoberta importante.

24) - Emílio Franzina -

Ele não tem notícias específicas nessa área, mas nunca ouviu nada que atestasse a presença de castrati na Bahia. Vai perguntar aos colegas.



### **Terça-feira 08/12/2020**

Hoje terminei de responder aos e-mails recebidos de Portugal e de analisar as fontes recebidas. Participei de uma conferência organizada pelo grupo de pesquisa musicológica dirigido pelo professor Annibale Cetrangolo. O grupo de pesquisa chama-se conferências RIA, foi realizado em castelhano e trata da circulação da ópera italiana na América Latina. A duração foi de aproximadamente duas horas, das 15h às 17h.

Escrevi ao meu tutor italiano, professor Paolo Pinamonti, informando que no Brasil já cumpro todas as obrigações educacionais relativas ao doutorado em pesquisa. Além disso, ressalttei ao professor que os alunos de doutorado matriculados no terceiro ano, como no meu caso, não têm obrigações educacionais. Dois pontos importantes para poder continuar fazendo pesquisas com relativa tranquilidade.

Também recebi outros e-mails interessantes. Por exemplo, a da coordenadora do meu departamento de Artes Cênicas em Salvador que me escreveu contando que ela e minha superiora brasileira já assinaram meu *Adendum* de cotutela.

Também à tarde, a assessoria de relações internacionais da UFBA deu um válido impulso ao meu expediente administrativo, que já está na mesa do reitor da UFBA, o último da lista de assinaturas faltantes. Em seguida, eles enviarão o Adendo por e-mail para a Universidade Ca' Foscari.

### **Quarta-feira 09/12/2020**

Outras respostas aos meus e-mails:

25) – Ana Maria Fernandes – arquivo nacional da Torre do Tombo (Portugal) –  
Ele me enviou um link para o arquivo deles com explicações sobre como usá-lo.

26) – A coordenadora do arquivo especial da Fundação da Biblioteca Nacional de Portugal. Ela me enviou um artigo da Gazzetta, jornal de 1817 (fora do meu período de interesse), mas não lembra se se referia ao Teatro do Rio de Janeiro ou ao português. Na mesma hora ele mandou meu e-mail para a seção de música, especificamente para Elizete Higino.



27) - Universidade Autónoma de Madrid (Espanha) -

A morada para onde enviei os pedidos responde apenas a questões de natureza administrativa.

28) - Direção Municipal de Cultura, Rede de Bibliotecas de Lisboa -

Eles me enviaram o link do catálogo deles, para consultá-lo.

29) - Instituto de História de Arte - Lisboa -

A área de estudo que descrevi é muito específica para seus campos e eles não sabem o que responder. Sugerem que eu entre em contato com outra instituição, da qual me enviam o link.

30) - Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra -

Não há documentos ou informações relativos aos castrati italianos em sua posse.

31) – Ouvidoria do Arquivo Nacional do Rio de

Janeiro. Eles me enviaram um link para pesquisar.

32) - Professora Cristina Fernandes -

Ele não tem informações, mas diz que as principais informações estão no Rio de Janeiro. Ele perguntará a alguns de seus colegas e me informará.

33) e 34) – Mônica Carneira Alves, coordenadora do Arquivo Especial da Fundação Biblioteca Nacional (Brasil) -

Ela me enviou três e-mails, acrescentando-os aos dois últimos. Ela sugeriu quais links investigar e pesquisar; ela também me enviou duas páginas de jornais muito antigos. Ela provou ser muito gentil e prestativa.

35) – E-mail do diretor para o Correio Oficial AHU (Arquivo Histórico Ultramarino) de Lisboa-

Ele gentilmente responde anexando seis links para fazer pesquisas direcionadas.

36) – Conjunto de música antiga, Americantiga -

Resposta de Ricardo, em italiano. Ele está disposto a me ajudar, pelo menos com sugestões. Ele me deixou seu número de WhatsApp alegando que está em Portugal.



37) – Relacionamento Brasil Paralelo -

Meu e-mail foi enviado por eles para sua equipe de produção. Os entrevistados responderão diretamente a mim em breve.

#### **Quinta-feira 10/12/2020**

Continuo procurando endereços de e-mail para atender minhas solicitações. Hoje procurei na Itália, na região napolitana. Examinei a biblioteca da cidade, o conservatório, o teatro San Carlo e a universidade. No final das contas, foi enviado muitos e-mails para estes sites, que considero de grande importância, tendo em conta o contributo que esta área tem dado para o desenvolvimento da ópera, do ensino do bel canto e, especificamente, pelo grande número de castrati famosos que saíram dos quatro conservatórios de Nápoles.

38) - Biblioteca Nacional de Nápoles. Gabinete de Informação Bibliográfica -

Responder. Minha solicitação foi enviada à equipe de produção deles, que responderá diretamente a mim.

39) - Diretor científico do departamento de pesquisa editorial e comunicação do arquivo histórico e MeMus Teatro di San Carlo, Nápoles -

O professor Dinko Fabris me envia um longo e-mail contendo conselhos e perguntas relacionadas à minha pesquisa.

40) – Rodrigo De Pauta, Universidade de Évora, Portugal \_

Ele me escreve de Portugal porque foi solicitado por um professor universitário, já na minha lista de contatos. Ele sugere que eu escreva para três professores e doutores brasileiros, que já conheço, tendo tido contato com eles anteriormente.

41) - Biblioteca da Sociedade Napolitana de História da Pátria -

O gerente me envia uma lista de professores para quem escrever.



**Sábado 12/12/2020**

Hoje recebi dois e-mails da Campânia: da Universidade de Nápoles, da Biblioteca Humanitária da Universidade Federico II e da Biblioteca de Nápoles. Em ambos os casos, lembro-me de que eles não podem me ajudar, não possuindo informações relevantes para minha pesquisa, ao mesmo tempo, em que me encaminham para outros institutos, bibliotecas, professores, etc. praticamente nada!

**Segunda-feira 14/12/2020**

Manuela Ramos, da Divisão De Rede de Bibliotecas de Lisboa, respondeu ao meu e-mail, informando-me que a pesquisa sobre castrati que eu havia solicitado não teve sucesso.

No entanto, ele me enviou links para pesquisar.

Destaco o fato de hoje ter recebido dois certificados de participação em dois eventos que acompanhei com interesse nas últimas semanas. Já obtive vários certificados durante o ano de 2020 e alguns deles conquistados desde que cheguei na Itália. São eventos, seminários, congressos, minicursos, cursos de extensão universitária e afins. Eles são todos interessantes e muitas vezes têm a ver com as artes cênicas, mas não apenas, sempre nas ciências humanas, como ciências sociais, história, psicologia e muito mais. O principal objetivo de abordar isso é aprender metodologias de pesquisa e novos conceitos, bem como entrar em contato com disciplinas próximas à minha. Vários desses cursos listados aqui foram organizados por universidades, tanto públicas quanto privadas, em sua maioria brasileiras.

Devido à pandemia, a oferta desses cursos aumentou exponencialmente. Como consequência, surgiu a possibilidade de acompanhar atividades online altamente interessantes e de alta qualidade. O ano ainda não acabou, mas pretendo fazer outros cursos nos quais já me inscrevi. Também avaliei positivamente uma maneira "alternativa" de conduzir minha pesquisa. Isso significaria interromper a pesquisa em livros de papel e qualquer outra coisa em formato impresso ou eletrônico, aos sábados e domingos (ou apenas aos domingos, ele está considerando) para criar um espaço regenerativo ao nível intelectual, para estar mais fresco na mente a retomada da segunda-feira. Mantereí, portanto, a intensa aplicação e estudo de segunda a sexta-feira.



Acho que irei me beneficiar com isso, pois com mais ímpeto e energia fresca, novas ideias e novas iniciativas relacionadas à minha pesquisa certamente surgirão.

A partir desta semana começarei a ler os textos, livros e artigos mais interessantes. Nos últimos meses consegui baixar muito material da net: agora é hora de separar, dividir por tópicos e depois analisar. Será um trabalho intenso e árduo que me manterá ocupado por um tempo considerável. O objetivo, obviamente, é extrair o maior benefício possível dela para os propósitos de minha tese. Ainda hoje consegui baixar da web cinco artigos, em italiano, que serão úteis como corolário da minha pesquisa.

Acabei de receber uma resposta da Arquidiocese de Évora, Portugal, informando-me que os documentos que procuro já não se encontram nos seus arquivos (se é que alguma vez existiram), mas foram transferidos para dois arquivos em 1834. Se eles indicarem os locais da transferência e me aconselharem a encaminhar meus pedidos para lá.

#### **Quarta-feira 16/12/2020**

O professor Paolo Valerio, da Universidade Federico II de Nápoles, escreveu-me dizendo que não sabia responder à minha pergunta. No entanto, ele me disse que compartilhou meu pedido com dois de seus colegas, que poderiam me ajudar.

Consequentemente, ele entrou em contato com um professor da Universidade de Palermo, especialista em história da ópera do século XVIII, embora não tivesse conhecimento específico sobre os tópicos abrangidos por minha pesquisa. Novamente o professor Paolo Valerio me aconselhou, mas no meu caso, entrar em contato com o professor Annibale Cetrangolo (que, conforme escrevi, já conheço e com quem tenho assistido a conferências em espanhol), apontando o texto de um artigo no mesmo.

O professor Valerio se colocou à disposição para discussão e conversa. Também hoje estou acompanhando um seminário/curso que me permitirá aumentar minhas habilidades específicas e culturais, em geral, e também o incluir em meu currículo Lattes brasileiro.



### **Quinta-feira 17/12/2020**

Hoje termina o último seminário online de 2020. Um ano excepcional deste ponto de vista. A pandemia nos obrigou a ficar dentro de casa, com universidades, bibliotecas, teatros e auditórios inutilizáveis. Como consequência, para suprir essas deficiências, a oferta de cursos, seminários, congressos e afins tem aumentado cada vez mais. A maioria dessas ofertas de estudo e pesquisa são gratuitas e entregam um certificado de participação. Eu definitivamente aproveitei, fazendo muitos cursos. No entanto, cheguei ao ponto de saturação, então mal posso esperar que o curso que estou seguindo esta noite termine. Voltaremos a falar sobre isso no próximo ano, 2021.

Hoje respondi, agradecendo, a alguns professores universitários que me escreveram nos últimos dias e me enviaram links e anexos.

Agradei especialmente ao professor Annibale Cetrangolo, um dos professores mais bem preparados da Itália, senão o maior, no tema: ópera italiana na América Latina. Assim que a pandemia diminuir sua agressividade, pretendo encontrá-lo em Pádua. Eu realmente gostaria disso. Já me inscrevi em mais um seminário que já comecei a acompanhar hoje, juntamente com outros. Então, dois seminários hoje também, como no dia 15 deste mês de dezembro.

Certamente é a última abordagem online do ano, nesse sentido.

### **Quarta-feira 23/12/2020**

Consegui finalmente entrar em contato com a Dra. Kristina Neves Augustin, via Google Meet.

Kristina, que mora em Niterói, cidade no estado do Rio de Janeiro, dedicou-se aos cantores castrati. Durante seu doutorado, realizado em Lisboa, ela escreveu uma tese intitulada "Os Castrati e a Prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752 – 1822)". Ela explicou que a maior parte do material para sua pesquisa foi encontrada em Lisboa, especificamente na Torre do Tombo. O material estava em uma caixa que continha documentos contratuais de jovens cantores que se apresentavam em várias igrejas da cidade. A descoberta desses documentos permitiu-lhe acessar muitas informações fundamentais para dar continuidade à sua pesquisa, justo quando estava prestes a desistir.



Ela aconselhou-me a seguir o mesmo caminho de pesquisa nas igrejas de Salvador, mas também a considerar que nem sempre era utilizado o termo "castrato". Frequentemente, termos como "sopranista", "músico", "soprano masculino", "virtuoso" e outros eram usados para se referir a esse tipo de cantor. Se nos documentos relacionados a esses cantores é mencionado que eles se casaram e tiveram filhos, isso indica que não se trata de castrati, mas de simples crianças/jovens educados na arte do canto, mas fisicamente íntegros.

Dra. Kristina informou-me que a família Piaggio teve um papel muito importante ao entrar em contato e elaborar contratos com cantores castrati em diversas cidades europeias. Ela fala extensamente sobre isso em sua tese na página 128.

Portugal foi o penúltimo lugar onde os castrati tiveram sucesso e fama. O último foi o Brasil, na corte de Dom João VI, onde havia oito cantores castrati.

Falamos sobre o ano de 1822, quando eles já estavam velhos e no final de suas carreiras. O bergamasco Fasciotti Giovanni Francesco é um exemplo disso.

Os castrati, na corte do mencionado Dom João VI no Rio de Janeiro, capital colonial brasileira desde 1767 e depois imperial, não cantavam em óperas, como acontecia nos teatros europeus, mas sim em igrejas e em funções e serviços religiosos. É interessante destacar que os jesuítas, em sua obra de evangelização, utilizavam, nos cantos litúrgicos, cantores masculinos indígenas que eram todos dotados de vozes agudas naturais. Este detalhe está longe de ser negligenciável, podendo esclarecer aspectos até então pouco claros por falta de evidências.

A tese de Kristina, que já baixei da rede, é rica em insights e informações valiosas para minha pesquisa, embora em diversos pontos, mesmo sendo importantes, eu tenha uma visão diferente da dela.

Pelos documentos, verifica-se que os castrati, para aceitar a transferência para o Brasil, solicitaram e obtiveram muitos privilégios, principalmente de natureza econômica. Isso foi possível porque no Rio de Janeiro estava o rei e sua corte, que exigiam prestígio e tinham a capacidade financeira para obtê-lo.

Kristina me chama a atenção para o musicólogo francês Barbier, que atribui o surgimento dos castrati ao ano de 1550, uma data que ela contesta, pois, de suas pesquisas, resulta que o primeiro cantor castrato apareceu em 1491 na Espanha, como já apontado anteriormente em meu registro de pesquisas.

Nos documentos que ela possui, Kristina observou que as partes musicais para a voz de contralto eram atribuídas aos falsetistas, ao contrário das partes de soprano, que eram reservadas aos castrati.

Há um romance de Honoré de Balzac, de 1830, intitulado "Sarrasine". O jovem Ernest-Jean



Sarrasine apaixona-se, em Roma, por Zambinella, uma cantora de ópera, sem saber que ela é um castrato com características femininas. O enredo foi interpretado tanto do ponto de vista psicanalítico, especialmente por Roland Barthes, que afirma "A literatura não permite caminhar, mas permite respirar", um aforismo de *Literatura e Significante*, quanto do ponto de vista estético.

### **Sábado 26/12/2020**

Conversando com pessoas próximas, recebi uma sugestão interessante que considerarei no futuro. A ideia é escrever este registro das minhas pesquisas, já pensando em uma possível publicação, como um livreto independente, após a defesa da minha tese. Seria um texto breve que descreve minhas modalidades de pesquisa de doutorado em uma universidade brasileira, aqui na Itália. A experiência da minha Cotutela na Europa, vista pelos olhos de um estudante de nacionalidade italiana que, como doutorando na UFBA, retorna à Itália como se fosse estrangeiro. Pode ser um livro interessante para outros estudantes que pretendem iniciar um curso fora do Brasil.

Deve-se admitir, no entanto, que minha jornada será diferente, pois já parte de uma perspectiva europeia. Será importante não deixar de escrever também sobre as dificuldades encontradas: logísticas, administrativas/burocráticas, sanitárias, econômicas; além dos diferentes cronogramas e das possibilidades de acesso às fontes de informação; também será útil entrar em contato com professores adequados e dispostos à minha pesquisa, este último é definitivamente outro ponto fundamental a ser considerado para seguir a sugestão recebida.

Completar um doutorado (com tese em cotutela) no exterior requer determinação e coragem. Deixar um lugar conhecido para acessar ambientes diferentes dos habituais, encontrando métodos, regras e costumes diferentes, não é algo trivial. Deixar a zona de conforto, deixar a família em outro continente certamente não é algo simples e fácil de realizar.

Outro aspecto a ser destacado é o fato de que, entre as muitas pessoas contatadas em busca de ajuda, sugestões, ideias e orientações, muitas foram extremamente gentis e prestativas, enquanto outras foram totalmente fechadas e negativas; pior ainda aquelas que nem se deram ao trabalho de responder. Variedade antropológica do mundo!



Para a mudança para a Itália, tive a sorte de encontrar uma passagem a um preço aceitável, e isso aconteceu na mesma semana do aniversário do meu casamento e do meu aniversário. Um período que ninguém gostaria de passar distante, até do outro lado do oceano, longe da família.

Outro ponto que eventualmente poderia ser apresentado ao leitor seriam as restrições causadas pela pandemia de Covid-19, com as consequentes limitações para sair de casa e chegar à Universidade de Veneza e às ricas bibliotecas da cidade lagunar. Para recuperar um pouco de energia, também seria válido mencionar os curtos, mas intensos, momentos passados em contato com a natureza durante as caminhadas nas montanhas, na crista meridional do Monte Grappa. São momentos muito produtivos para reorganizar ideias e buscar novas.

Emergiriam também as amargas reflexões ao ver os teatros e museus fechados, justamente aqui, na Itália, que é universalmente reconhecida como berço da Ópera e de toda Arte. Uma perda adicional para contribuir com minhas pesquisas!

Considero que esta fase da pesquisa, principalmente por e-mail, foi concluída. Agora, acho que chegou a hora de abordar a próxima etapa, revisando a quantidade de fontes bibliográficas adquiridas até o momento. Além de alguns artigos gerais, há pouquíssimas pessoas que lidam com o assunto da minha pesquisa e pouquíssimas que têm algumas informações novas, e mesmo essas são bastante vagas e aleatórias. Entre os mais interessantes, entretanto, dois merecem ser considerados em relação a esse tópico específico: Alberto José Viera Pacheco e Kristina Neves Augustin. Ambos são brasileiros e escreveram suas teses de doutorado sobre *castrati*. Já entrei em contato com eles e baixei suas teses de doutorado.



Trechos do relatório final do meu período de cotutela passado na Itália -  
Outubro de 2020 a outubro de 2021, em português

Relatório final do ano de cotutela na Itália -  
Outubro de 2020 – outubro de 2021

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Universidade Federal da Bahia (UFBA) por ter me dado a oportunidade de realizar este ano de estudos na Europa. Agradecer a confiança que me foi concedida, expressa através do colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC), programa de excelência na área de Artes Cênicas, com nota seis em avaliação da CAPES. A Diretora do PPGAC, a Coordenadora sempre disponível e presente, e meu orientador (até julho de 2022). O professor Dr. Leonardo Vincenzo Boccia que me apoiou, aconselhou e me incentivou, sempre. Ele, como músico, compositor, pesquisador, escritor e filósofo, disponibilizou a sua sabedoria, experiência e cultura no decorrer de quarenta anos como professor universitário e coordenador, no Brasil e no exterior.

Agradeço à UFBA por me disponibilizar professores tão bem-preparados e ao mesmo tempo tão sensíveis às necessidades dos seus alunos.

De outubro de 2020 a outubro de 2021; esse foi o período que passei na Itália para fazer pesquisas sobre minha tese de doutorado em regime de cotutela, ou duplo diploma, entre a minha universidade brasileira, a Universidade Federal da Bahia e a universidade italiana que me hospedou, ou seja, a Universidade Ca' Foscari de Veneza. Sou o único discente do meu curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia 2018.2 que teve essa oportunidade. Se não me engano, também sou o primeiro aluno do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA a ter realizado doutoramento em regime de cotutela com o Departamento de Filosofia e Patrimônio Cultural, Doutorado Internacional em História das Artes, da Universidade Ca' Foscari de Veneza. Desejo que minha cotutela internacional com a Itália seja o primeiro passo para uma frutífera colaboração futura, com intercâmbio de professores, alunos e informações acadêmicas, entre as duas universidades públicas de Salvador da Bahia e Veneza.



Na Itália tive a grande oportunidade de ser recebido pela prestigiosa Universidade Ca' Foscari de Veneza.

[https://www.unive.it/pag/fileadmin/user\\_upload/dipartimenti/filosofia/doc/pdf/vademecum\\_dottorato\\_Storia\\_delle\\_Arti\\_a.a\\_20202021.pdf](https://www.unive.it/pag/fileadmin/user_upload/dipartimenti/filosofia/doc/pdf/vademecum_dottorato_Storia_delle_Arti_a.a_20202021.pdf), que está na linha de frente da internacionalização.

De uma pesquisa da Censis de 2020, Ca' Foscari acabou por ser a universidade mais internacional da Itália (O Censis: Centro de Estudos de Investimento Social é um instituto de pesquisa socioeconômica fundado em 1964. Desde 1973 tornou-se uma Fundação reconhecida com o Dpr n. 712 de 11 de outubro de 1973)

[https://www.unive.it/pag/14024/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=9191](https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=9191).

Nesta universidade tive o privilégio de estudar, obter a licenciatura e o mestrado, ambos concluídos com notas máximas e com menção honrosa, respeitando o tempo dos referidos percursos acadêmicos. Durante minha estadia na universidade veneziana, foi eleita a primeira Reitora, desde sua fundação. Um claro sinal de progressismo.

Em Veneza, foram todos gentis e prestativos comigo, desde o Diretor do Departamento de Filosofia e Patrimônio Cultural, o Coordenador do Doutorado Internacional em História das Artes, ao Diretor do PhD Office. Mas acima de tudo meu orientador (*Supervisore* italiano) Professor Paolo Pinamonti, sempre gentil e prestativo comigo. Gostaria de salientar que o orientador Pinamonti, além de professor universitário, é um homem do teatro, já que foi Diretor Artístico de importantes casas de ópera italiana e europeia; do Teatro La Fenice de Veneza, do Teatro Fundação San Carlo de Nápoles e superintendente e diretor artístico de vários teatros e festivais em Espanha e Portugal (Teatro de São Carlos em Lisboa, Festival de Mozart da Corunha, Festival de Música Sacra “Terras sem Sombra”, Teatro de La Zarzuela em Madrid). Um sincero agradecimento à Universidade Ca' Foscari por me aceitar e receber de volta.

Fui buscar fontes na internet onde consegui baixar, comprar, ler e estudar uma abundância de livros em papel, em PDF e artigos com assuntos focados na minha pesquisa. Escrevi muitos e-mails para interagir com pessoas e instituições musicais e de artes performativas, para ter conselhos, clareza e mais dados com livros, artigos ou lugares sobre as notícias, e assuntos úteis para a minha pesquisa e continuei buscando detalhes. Escrevi para professores de várias universidades, musicólogos, músicos, universidades públicas e particulares, arquivos, acervos, bibliotecas nacionais e outros, do Brasil, Portugal, Espanha, Alemanha e Itália.



fiquei muito satisfeito, porque recebi muitíssimos e-mails com indicações e respostas valiosas; muitos me enviaram links para baixar livros e/ou para baixar documentos interessantes. Também fui contatado por professores universitários de várias áreas, universidades do Brasil e Europa. Eu escrevi e a maioria deles me enviaram livros, links onde encontrar e baixar fontes úteis e novos endereço de e-mails, para conversar com outros professores, de música, de musicologia, de faculdades de humanidades e dentre outras áreas de estudos. Informaram-me também que não é fácil encontrar documentos/fontes relacionados com a minha pesquisa da Bahia colônia.

Seguindo as sugestões do professor doutor Leonardo Vincenzo Boccia, procurei sempre, tecer relações com pessoas e ambientes da esfera cultural, a fim de criar conexões. Consegui tecer contatos com personalidades proeminentes do mundo cultural, artístico, musical, musicológico, literário e acadêmico com quem interagi e, em alguns casos, participei de projetos culturais.

Vou descrever os contatos mais importantes que tive:

Gostaria de destacar que, especificamente, até o meu orientador italiano, Professor doutor Paolo Pinamonti ganhou um prêmio prestigioso no mês de novembro de 2020: <http://www.ilmessengeroweb.it/tag/paolo-pinamonti/>

O famoso musicólogo Fabrizio Della Seta da Universidade de Pavia, respondendo a um meu e-mail, apontou-me o professor doutor Annibale Cetrangolo, musicólogo italiano de origem argentina, como o maior especialista italiano de ópera nos países da América Ibérica. O professor Della Seta me aconselhou de entrar em contato com o professor Cetrangolo. E assim eu fiz. O musicólogo Cetrangolo me forneceu seu número de celular e tivemos vários momentos em que discutimos questões inerentes à minha pesquisa. Ele me deu conselhos, sugestões e indicações bibliográficas específicas. Me convidou a participar, como ouvinte, de duas palestras muito interessantes sobre ópera. Em uma delas os palestrantes foi o mesmo professor Annibale; o assunto era o nascimento da ópera e do barroco musical. Um tema muito interessante para mim. As reuniões aconteceram na plataforma Google Zoom no idioma espanhol, castelhano. Com o apoio e participação da Universidad Nacional de General San Martín, da Argentina; isso logo assim que cheguei na Itália, entre novembro e dezembro de 2020. A impossibilidade de sair de casa, naquele período por conta do toque de recolher, me impediu de encontrá-lo pessoalmente na cidade de Pádua, onde ele reside.



Professor Fabio Zanzotto, meu ex-docente na Universidade Ca' Foscari de Veneza, filho do eminente poeta Andrea Zanzotto, cujo centenário marca seu nascimento neste ano de 2021, com comemorações e aniversários culturais relacionados. Fabio Zanzotto, é presidente da Fundação Casa Paterna de Andrea Zanzotto. Eu, desde o início do ano 2020, faço parte da sua equipe que trata da divulgação das obras de Andrea Zanzotto na América do Sul, Brasil. E tenho conseguido fazer um bom trabalho de divulgação com Departamentos de Italianística do Brasil. Estou interagindo de forma muito proveitosa com professores, coordenadores e reitores de universidades federais brasileiras, também com a Universidade Federal da Bahia. Tenho, de maneira geral, muito apreço e vontade de continuar a estar em contato com eles, nos próximos meses.

Tive o prazer de encontrar o doutor Fabio Dal Gallo, professor no PPGAC da UFBA, também nativo da minha região do Vêneto. Tivemos um encontro muito interessante, na cidade de Possagno (província de Treviso), a cidade onde nasceu o grande escultor do período neoclássico Antonio Canova (1757–1822), vale ressaltar que a mãe do famoso escultor, nasceu na minha cidade.

Fabio Dal Gallo me deu dicas importantes sobre como gerenciar meu período de cotutela. Isso porque foi orientador de uma discente que recentemente fez seu doutoramento em regime de cotutela no Peru.

Ele foi muito gentil e disponível em compartilhar comigo suas experiências acadêmicas.

Tive o prazer de conversar várias vezes no Google Meet, tendo uma troca muito proveitosa de ideias, materiais, livros e tese com a doutora Kristina Neves Augustin, especialista em viola da gamba, que fez sua tese de doutorado em Portugal sobre castrati: “Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro”. Assunto muito relevantes para minha pesquisa sobre o mesmo tema, mas em períodos diferentes. A doutora Augustin me convidou para participar, como ouvinte, de uma série de palestras com o título: "Conversas das Antigas" com o grupo A Orquestra Barroca da UNIRIO, do Rio de Janeiro. Fiquei feliz em participar dessas palestras que aconteciam todas as segundas-feiras, do mês de junho até o final de setembro de 2021. Por meio dessas conferências consegui interagir com músicos, musicólogos e estudiosos do período barroco. Isso foi produtivo, significativo para minha pesquisa.



Conversei com o doutor Alberto José Viera Pacheco que defendeu a sua tese de doutorado sobre os castrati: “A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos”, ele era professor e Chefe de Departamento na Universidade Federal de Rio de Janeiro. Desde o mês de setembro de 2022, é professor na Universidade Nova de Lisboa, em Portugal.

Na Itália, tive encontros com conversas focada no assunto teológico na Villa Albrizzi Marini, com o padre armênio Mequitarista Mardiros Abadjian. Ele é da Armênia e porta-voz das Associações Armênias na Itália. Discuti sobre a Primeira Epístola aos Coríntios de São Paulo, tema presente na minha tese. O diálogo com o padre armênio me fez compreender melhor as interpretações desta carta.

A convite do musicólogo Roberto Calabretto, professor do colegiado de doutorado da Universidade de Udine, tive o prazer de poder testemunhar, por meio de um pequeno vídeo, sobre minha experiência como ex-aluno do professor Giovanni Morelli. Foram vídeos realizados para os preparativos das celebrações do “Primo Festival Morelli Venezia”, 30 de setembro - 03 de outubro de 2021, sobre o lendário professor de musicologia e coordenador didático na Universidade Ca' Foscari de Veneza, o musicólogo italiano Giovanni Morelli.

O vídeo está online: <https://youtu.be/1-Ojz-uCW4>

Foi uma bela surpresa poder falar de Morelli, meu docente em disciplinas de musicologia muito interessantes e culturalmente ricas como: Filologia musical, História e crítica do texto musicale Fontes históricas da prática musical. Isso tanto durante o curso de graduação em Tecniche Artistiche e dello Spettacolo, quanto durante o curso de mestrado em Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale. Giovanni Morelli, médico de formação, artista completo - pintor, músico, escritor, poeta e intérprete - erudito em todas as áreas, dotado de uma memória prodigiosa como a de Pico della Mirandola, foi antes de tudo um humanista e depois musicólogo. Professor da Universidade de Veneza, assessor do Teatro La Fenice e de numerosas instituições venezianas, Giovanni Morelli exerceu seu poder cultural e institucional com a humanidade e generosidade ilimitada.

[https://iicbruxelles.esteri.it/iic\\_bruxelles/it/gli\\_eventi/calendario/2016/09/omaggio-a-giovanni-morelli-artista.html](https://iicbruxelles.esteri.it/iic_bruxelles/it/gli_eventi/calendario/2016/09/omaggio-a-giovanni-morelli-artista.html).



Foram mais de oitenta eventos online, como cursos de extensão, cursos breves, seminários, oficinas, simpósios, palestras, etc. que participei durante o ano de cotutela na Itália, entre Formação Complementar e Eventos, foram interessantes e intelectualmente estimulantes. Tudo isso foi uma grande riqueza de conhecimento, enquanto os tópicos não estavam exatamente de acordo com meus interesses específicos com minha tese, no entanto, sempre estiveram do ponto de vista da abordagem de pesquisa. Tive, assim, a oportunidade de aprender metodologias de estudo e diferentes abordagens de pesquisa acadêmica.



## BIBLIOGRAFIA

ABOS, Girolamo. **Grove Concise Dictionary of Music**. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.

ACCIOLI, I. **Memórias históricas e políticas da província da Bahia**. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 6 vols., 1931.

ADAMI, Andrea. **Dizionario biografico degli italiani**, vol 1, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020.

ADERALDO CASTELLO, José. **Manifestações Literárias da Era Colonial**. São Paulo: Cultrix, 1967.

ADORNO, Theodor W. **Introduzione alla sociologia della musica**. Torino: G. Einaudi, 2002.

AFAM – **Conservatori di musica**, su [afam.miur.it](http://afam.miur.it). URL consultato 2022.

AIRES, Andrades de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda 2 v. 1967.

ALBANESE [Albanèse, Albaneze], (Egide-Joseph-Ignace-) Antoine. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00414>

ALBANESE [Albanèse, Albaneze], (Egide-Joseph-Ignace-) Antoine. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00414>

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet Co. Editora. 1926.

ALVARENGA, João Pedro de. **Domenico Scarlatti: o período português (1719-1729)**. In Estudos de Musicologia. Lisboa: Edições Colibri, 2002.



AMATI. **Grove Concise Dictionary of Music**. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA, Miryam, **Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ANDRADE, A. **Vernei e a cultura do seu tempo**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda. 1967.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da Música**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ANDRETTA, Stefano. **La repubblica inquieta. Venezia nel Seicento tra Italia ed Europa**. Roma: Carocci. 2000.

ANGELIS DE, Alberto. **Domenico Mustafà. La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana**. Bologna: Zanichelli. 1926.

ANTOLINI, B. M. **La carriera di cantante e compositore di Loreto Vittori**. Studi musicali, vii: 1978.

ANTOLINI, Bianca Maria. **Loreto Vittorio Musico spoletino – Quaderni di “Spoletium”** 3. Spoleto: Accademia Spoletina, 1984.

ANZANI, Valentina. **Dottorato di Ricerca Arti visive, performative e mediali**. Alma Mater Studiorum Università di Bologna: 2018.

Appunti di letteratura-italiana. **La situazione economica e politica nel Seicento**. <https://www.docsity.com.it/>

ARAÚJO, Emanuel. **O Universo Mágico do Barroco Brasileiro**. SESI

ARGAN, G. C. **L'Europa delle capitali 1600-1700**. Ginevra: 1964.

ARIÈS, Philippe. DUBY, Georges. **La vita privata, dal rinascimento all'illuminismo**. Bari: Ed. Laterza, 1997.



ARNOLD, Franck Thomas. **The Art of Accompaniment from a Through-Bass**. V.1., V.2, NY: Dover Publications, 1965.

ARVALHO, Orlando M. **Política do município**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Livraria Agir, 1946.

AUGUSTIN, Kristina Neves. **Os castrati e a prática vocal no espaço luso-brasileiro (1752-1822)**. 2013. 338 f. Tese de doutorado – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

AVANZATI, E. **The unpublished Senesino**, in: *Händeland the Castrati*. Londra: Händel House Museum, 2006.

AZEVEDO, L. H. C. de. **150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950**. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1956.

AZEVEDO, Pedro De. "**Documentos para a história do Brasil-Thomé de Sousa e sua família**" Revista de história 3-4 (1914–1915).

**BACH, Johann Sebastian**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**BACH, Johann Sebastian**. Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.600227819>

5

BAIOCCO, M. **Su Baldassarre Ferri, cantante evirato del Seicento**. Diss., University of Perugia: 1993.

BARBIER, Patrick. **Gli evirati cantori**. Milano: Rizzoli. 1991.

BARBIER, Patrick. Andria: Sala consiliare del Comune, Rotary Club Andria "Castelli Svevi".

**Mito, Storia e Sogno di Farinelli**. Patrick Barbier dal minuto 1:16:00. 20 maggio 2022.

<https://www.youtube.com/live/o7AhaEER7Uo?feature=share>

BARBIER, Patrick. **História dos Castrati**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.

BARBIER, Patrick. **The World of the History of an Extraordinary Operatic Phenomenon**, Suffolk: Souvenir Press. 1996.



BARONI, FUBINI, PETAZZI, SANTI, VINAY. **Storia della musica**. Torino: Editore Einaudi, 1988.

BARONI. FUBINI. PETAZZI. VINAY. **Storia della musica**. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, Arte, Teatro, Cinema, Musica. 2014.

**Basso Continuo**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

BASSO, Alberto. **L'età di Bach e di Händel**. Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia. Torino: EDT. 1976

BASTOS RIBEIRO, Celso. **Comentário à Constituição do Brasil**. São Paulo: Saraiva. 1988-1993.

BATTISTINI, Andrea. **Il Barocco, cultura, miti, immagini**. Roma: Salerno Editrice. 2000.

BEGHELLI, M. **Erotismo canoro**. Bologna: Il saggiautore musicale 7, 2000.

BÈHAQUE, Gerard. **Afro-Brasilian Traditions**. In the Garland Handbook of latin American Music, a cura di Dale Olsen e Daniel Sheehy, 352-69. New York: Raoutledge, 2007.

Belo Horizonte: v. 10, n. 16, p. 51-66, 2015.

BENEDETTO DI, Vincenzo. **Omero. Odissea**. Benedetto di, Vincenzo – Fabbrini, Pierangelo. Milano, 2010.

**BERNACCHI, Antonio Maria**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

BERZUINI, Patrizia. **Frammenti d'oriente**. Firenze: Ibiskos Ulivieri 1999.

BETTEGAGNO, Alessandro a cura di. **Caricature di Anton Maria Zanetti**. Catalogo della mostra. Venezia Fondazione Giorgio Cini. Vicenza. Neri Pozza. 1969.

BIANCONI, Lorenzo e MORELLI, Giovanni. A cura di. **Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società**. Firenze: Olschki. 1982.

BIANCONI, Lorenzo. **Il Seicento**, Torino: EDT/Musica. 1991



BIANCONI, Lorenzo. **Il teatro d'opera in Italia**. Bologna: Ed. Il Mulino. 1993.

BIBLIO LMC. Biblioteca dei Licei musicali e coreutici, **Tradizioni musicali afro-brasiliane: musica di Bahia**.

BIGNAMI, Silvia. **Farinelli, magia di una voce nelle ossa del suo segreto**. La Repubblica, 13/07/2006.

BINASCO, Mario. A cura di. **Il corpo e il senso**. Pordenone: Ed. Biblioteca dell'Immagine, 1987.

BITTENCOURT SANTOS CASIMIRO, Ana Palmira. **A redescoberta do Barroco Brasileiro eos desafios da pesquisa em um arquivo colonial**. In Internet Archive. Unicamp. Archivi 4 marzo 2009.

**BOCCHERINI, (Ridolfo) Luigi**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**BOCCHERINI, Luigi**. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/luigi-boccherini>

**BORDONI, Faustina**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

BOTTEGHI, Egon. **Voci aliene Viaggio di un uomo trans del XX secolo nell'estetica degli evirati cantori**. Centro di Ricerca Politesse Teorie e Politiche della sessualità CIRQUE. 2018.

BOTTEGHI, Egon. **Vozes alienígenas: viagem de um homem trans do século XX na estética dos cantores emasculados (castrati)**. Periódicos UFBA. ISSN: 2358-0844 n. 12, v. 1 nov. 2019-abr. 2020 p. 515-532 <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus>

BOUVIER, R. **Farinelli Chanteur des rois**. Parigi: Albin Michel. 1943.

BOYD, M. and ROSSELLI, J. **Pier Francesco Tosi**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

BRANDÃO, J. M. **Ópera no Brasil: um panorama histórico**. Revista Música Hodie, Goiânia: V.12 - n.2, 2012.



BRANDENBURG, I. **Vito Giuseppe Millico: Studien zu Leben und Werk eines komponierenden Kastraten im 18. Jahrhundert.** Salzburg. diss., U.: 1995.

Brasília Câmara dos Deputados-**Coordenação de Publicações.** 1982.

**BRAUDEL, Fernand.** <https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/braudel-fernand-1902-1985>

BRIGANTI, G. **Barocco: storia della parola e fortuna critica del concetto**, in Enciclopedia universale dell'arte. Venezia-Roma: Sansoni-Cini, 1958.

**BROSCHI, Carlo, Farinelli.** Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.

BROSCHI, Carlo. Farinelli. **La solitudine amica, Lettere al conte Sicinio Pepoli.** A cura di VITALI, Carlo. Prefazione e collaborazione di BORIS, Francesca. Con una nota di PAGANO, Roberto. Palermo: Sellerio, 2000.

**Broschi, Riccardo.** Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

BROSSES, Ch. de. **L'Italie il y a cent ans, ou Lettres [famililières] écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740.** Publiées pour la première fois sur les manuscrits autographes par M.R. Colomb, "Lettre L., Á M. de Maleteste: Spectacles et Musique", vol. II, pp. 345-364. Paris: Alphonse Levasseur libraire, 1836.

BROSSES, Ch. de. **Viaggio in Italia, Lettere familiari (1739-40).** Bari: Laterza, 1973.

BROSSES, Charles de. **Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740:** «Naturel, mais peu inventif» <https://archive.org/details/lettresfamilir01brosoft>

BRUMANA, B., CILIBERTI G. **Musica e immagine.** Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1993.

BUENO MONTEIRO, Donald. **Música Religiosa no Brasil colonial.** Archiviato il 2 aprile 2015 in Internet Archive, in: Fides Reformata, 2009.

BURNEY, Ch. A cura di FURBINI E. **Viaggio musicale in Germania e nei Paesi Bassi (1773),** Torino: EDT musica, 1986.



BURNEY, Ch. A cura di FURBINI E. **Viaggio musicale in Italia (1771)**. Torino: EDT musica, 1979.

BUTTAZZI, G., a cura di. **Costumi dei secoli XVIII e XIX**. Milano: Cordani. 1976.

**CAFFARELLI**. Dizionario biografico degli italiani. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960- 2020.

**CAFFARELLI** Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

CALDAS, J. A. **Notícia geral de toda esta capitania da Bahia desde seu descobrimento atéo presente ano de 1759**. Salvador: Tipografia Beneditina, 1951.

CÂMARA, Jaime de Barros. **Apontamentos de História Eclesiástica**. Petrópolis: Editora Vozes, 1957.

CAPPELLETTO, S. **La sfida col trombettista**, in **La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore**. Torino: EDT. 1995.

CAPPELLETTO, S. **La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore**. Torino: EDT. 1995.

CAPPELLETTO, S. **Un astro del belcanto settecentesco Gaetano Guadagni**. Nuova rivista musicale italiana 27,2 pp.195-204. 1993.

CAPPELLINI, Francesco. **Quando Pistoia esportava... virtuosi. L'attività artistica dei castrati nella città di Pistoia**. Pistoia: ISRPt e Petite Plaisance, 2006.

CARBONELLA, Grazia. **Matteo Sassano, il rosignolo di Napoli**. in "La Capitanata". 21. 2007.

CARELLA, S. **Elementi fondamentali di teoria musicale**. Salerno: Edizioni Boccia, 1977.

CARROCCI, Stendhal. **Vita di Rossini**. Firenze: Passigli Editori. 1998.

CARTER, Stewart. **A Performer's Guide to Seventeenth Century Music**. New York: ed Schirmer Books, 1997.



CARUSELLI, Salvarore. A cura di, **Grande enciclopedia della musica lirica**. Roma: Longanesi & C. Periodici, S.p. A., Vol. 4, 1980.

CARVALHO, Mário Vieira de. **Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias**. Lisboa: Imprensa São Paulo: Edições Loyola, 2000.

CASTAGNA, Paulo. **A Produção Religiosa Nordestina e Paulista no Período Colonial e Imperial**. Instituto de Artes da UNESP.

[https://www.academia.edu/1082770/A\\_PRODU%C3%87%C3%83O\\_RELIGIOSA\\_NORDESTINA\\_E\\_PAULISTA\\_NO\\_PER%C3%8DODO\\_COLONIAL\\_E\\_IMPERIAL](https://www.academia.edu/1082770/A_PRODU%C3%87%C3%83O_RELIGIOSA_NORDESTINA_E_PAULISTA_NO_PER%C3%8DODO_COLONIAL_E_IMPERIAL)

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias da Era Colonial**. São Paulo: Cultrix. 1967.

CATTELAN, P. **Altri Orfei di Gaetano Guadagni: dai pasticci al nuovo Orfeo di Bertoni**. Preface to the facs. of the score of F. Bertoni's Orfeo ed Euridice, DMV, xxiii. Milan: 1989.

CATTELAN, P. **La musica della omnigena religio: accademie musicali a Padova nel secondo Settecento**. AcM, lix: 1987.

CAVALCANTI, Carlos. **As Artes Brasileiras no Século do Descobrimento**. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, n.º 11. 1972.

CELANI, E. **I cantori della cappella pontificia nei secoli XVI–XVII**. RMI, xvi: 1909.

CELLETTI, R. **I cantanti a Roma nel XVIII secolo**, in B. Cagli (a cura), **Le muse galanti: la musica a Roma nel Settecento**. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Biblioteca internazionale di cultura, 1985.

CELLETTI, R. **Il virtuosismo vocale nel melodramma di Händel**. In Rivista italiana di musicologia 4, 1969.

CELLETTI, R. **Storia del Belcanto**. Firenze: La Nuova Italia. 1986.

CELLETTI, Rodolfo. **Sopranisti e contraltisti**. In Musica d'oggi 2. Ricordi. 1959.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della Musica nel Brasile: dai tempi Coloniali sino ai nostri giorni. (1549-1925)**. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni. 1926.



CERQUEIRA TORRES de Reverendo P. Manuel. **Bahiense etc., in "Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro"**, vol. 31, 1909.

CERVANT, Xavier. **Tuneful Monsters: The Castrati and the London Operatic Public 1667- 1737**. Restoration and Eighteenth-Century Theatre Research. Vol 13 pag.1 Cervants 1998 Tuneful MT. 1998.

CETRANGOLO, Annibale. **Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729**. Firenze: Olschki, 1992.

CHECA, F., Morán - J. **El Barroco**. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.

CHIARELLI, Alessandra. **Teatro e collezionismo in fondo ai libretti e in alcuni documenti del Sei, Setto e primo Ottocento**. Quaderni Estensi I 2009.

CILIBERTI, G. **Baldassarre Ferri**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

COELHO, Lauro Machado. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva. 2000.

**COLLASSE, Pascal**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**COLLASSE, Pascal**. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/colasse-pascal>

CONT, Alessandro. **Evirati cantori e mondo nobile: un contributo allo studio delle dinamiche sociali dell'Italia barocca**. Atti Acc. Rov. Agiati. 2017.

**CORELLI, Arcangelo**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

CORREIA DE AZEVEDO, Luís Heitor. **Música Brasileira e seus fundamentos**. Washington, DC: Pan American Union. 1948.

**CORRI, Domenico**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

CROLL, G. and BRANDENBURG, I. **Gaetano Guadagni**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.



CROLL, G., BRANDENBURG I. **Vito Giuseppe Millico (Il Moscovita)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

CRUCIANI, Fabrizio. **Lo spazio del teatro**. Bari: Ed. Laterza. 1995.

CRY, Mary. **Performing Baroque Music**. Portland, Oreg. Amadeus Press. 1992.

CUNHA da, Manuela Carneiro, a cura di. **História dos Índios no Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Schwarcz, 1998.

CUPPONE, Roberto. **Come farfalla al lume e cane agli ossi. I castrati nelle metafore di animali** - da Biblioteca teatrale, rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Nuova serie. Roma: Bulzoni Editore, ott/dic 1989.

CUSICK, S. **Gênero e música barroca**. Belo Horizonte: Per Musi n.20, 2009.

CYR, May. **Performing Baroque Music**. Portland; Oregon. Amadeus Press, 1992.

D'AMICO, Silvia. **Storia del teatro drammatico**. Milano: Garzanti. 1950.

DAHLHAUS, C., EGGBRECHT. H. H. **Che cos'è la musica?** Bologna: Ed. Il Mulino. 1988.

DALHAUS, Carl. **Drammaturgia dell'opera italiana**. Torino: EDT. 2005.

DAOLMI, D. Senici E. **L'omosessualità è un modo di cantare. Contributo queer all'indagine sull'opera in musica**. In Il Saggiatore musicale. 7.1. pag.137-178. 2000.

DE ANGELIS, Alberto. Domenico Mustafà. **La Cappella Sistina e la Società Musicale Romana**. Bologna: Zanichelli, 1926.

DE SALVO FATTOR, Salvatore. **Mustafà Domenico**, in dizionario biografico degli Italiani, vol. 77, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.

DEAN, W. **Antonio Maria Bernacchi**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, W. **Francesco Bernardi (Senesino)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, W. and KNAPP, J. M. **Händel's Operas 1704–1726**. Oxford: 1987, rev. 1995.



DEAN, W. **Gaetano Majorano (Caffarelli)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, W. **Nicolò Grimaldi (Cavalier Nicolini)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, W. **Senesino**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, W. **Valentino Urbani (Valentini)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

DEAN, Winton & KNAPP, John Merrill. **Händel's Operas 1704-1726**. Oxford Clarendon Press. 1995.

DEAN, Winton. **Caffarelli (Cafariello, Cafarellino, Gaffarello) (Majorano, Gaetano)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04540>

DEAN, Winton. **Händel's Operas 1726-1741**. Oxford. Clarendon Press. 2006.

DEAN, Winton. **Valentini [Urbani, Valentino]**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28826>

DEGRADA, F. **La commedia per musica a Napoli nella prima metà del Settecento**, in atti del XIV congresso della Società Internazionale di musicologia, III. Torino: EDT. 1990.

DEL GROSSO DESTRIERI, Luigi. **La sociologia, la musica e le musiche**. Milano: Edizioni Unicopli, 1988.

DELLA CORTE e GATTI, G. M. **Bernacchi Antonio**. Dizionario di musica, Torino: Paravia &C, 1956.

DELLALIBERA, Luca. GROSSI, Giovanni Francesco. **Dizionario Biografico degli italiani** vol. 59. 2002.

DELLAVALLE, P. A cura di MEI, G. **Discorso sopra la musica antica e moderna**. (Edizione originale 1641). Roma: Forni Ed, 2000.

DIDEROT, Denis. **On arts and artists: an anthology of Diderot's thought**. Jean Seznec



DOCUMENTI STORICI, vol. XXXVI, Rio de Janeiro: 1937.

DUARTE, Nestor. **A ordem privada e a organização política nacional**. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1966.

DUPRAT, Régis. Gerard Béhague

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08357> Published in print: 20 January 2001. Published online: 2001.

DUPRAT, Régis. **A Música na Bahia Colonial**. “Revista de História” nº61, 1965.

DUPRAT, Régis. **Entrevista**. Folha online, 16 março 2000.  
[https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica\\_2.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica_2.htm)

DUPRAT, Régis. **Música e mito: barroco no período colonial**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1990.

DUPUYTREN, G. **Note sur le développement du larynx dans les eunénques**. “Bulletin des Sciences” vol. VII, nº79, 1803.

DURANTE, Francesco. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

DURANTE, S. **Il cantante**. Storia dell’opera italiana, IV. Torino: 1984.

ECO, Umberto. **I limiti dell’interpretazione**. Milano: Bompiani. 1990.

ECO, Umberto. **Trattato di semiotica generale**. Milano: Bompiani. 1984.

ENARMONIA. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

Enciclopedia di Geografia. **Brasile**. Milano: Garzanti, 2006.

ENDSJØ, Dag Øistein. **Sexo e religião: do baile de virgens ao sexo sagrado homossexual** tradução Leonardo Pinto. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

EROT, August. **The Castrati in Opera**. London: 1956.

FABBRI, Paolo. **Il secolo cantante. Per una storia del libretto d’opera nel Seicento**. Bologna: Il Mulino, 1990.



FABRIS, Paulo R. **Um Debate Acerca da História do Município no Brasil**. Vitoria: Ciências Sociais. CCHN, UFES, Edição n.03, v.1, junho pp.71-95. 2008.

FANELLI, Jean Grundy. MANFREDINI, Francesco. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blune, Ludwig Finsher ed. Kassel. 2004.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: Formação do patronato brasileiro**. São Paulo: Ed.Globo, 3.ed. 2001.

FARINELLI, Carlo Broschi. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

FAUSTINI-FASINI, E. **Gli astri maggiori del “bel canto” napolitano: il Cav. Nicola Grimaldi detto “Nicolini”**. NA: 1935.

FAUSTINI-FASINI, E. **Gli astri maggiori del bel canto napoletano: Gaetano Majorano detto “Caffarelli”**. NA: 1938.

FERNANDEZ, D. **Porporino. Ovvero i misteri di Napoli**. Napoli: Colonnese Editore, 2008.

FERREIRA MENDES, Ediana. **Festas e Procissões Reais na Bahia Colonial - séculos XVII e XVIII**. 3.2 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.

FERRONE, Siro. **Arte Musica e Spettacolo**. Titivillus, 2008.

FINUCCI, V. **The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance**. Durham & London: Duke University Press, 2003.

FLORIMO, F. **La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori**. Bologna: Forni, 2002.

FOLENA, Gianfranco. **L’italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento**. Torino: Edizioni, 1983.

FONSECABENEVIDES da, F. **O Real Teatro de São Carlos de Lisboa**. Lisbon: 1883.

FORBES, E. **Giovanni Battista Velluti**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

FORBES, E. **Domenico Mustafà**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.



FORBES, Elizabeth, revised by CROWE, Robert. **Velluti, Giovanni Battista [Giambattista] (b Giovanni Battista Alexander Secundus Stracciavelluti)**. Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29137>

FRANCISCO, Francisco Curt Lange. **A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro**. Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros. 1966.

FRATI, L. **Metastasio e Farinelli**. Riv. Musicale italiana, XX. 1913.

FUBINI, E. **L'estetica musicale. Dall'antichità al settecento**. Torino: Einaudi, 1976.

FUSSI, Franco. A cura di. **La voce del cantante**, saggi di foniatria artistica, vol. 1. Torino: ID Omega, 2000.

GALLARATI, P. **L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento**. Bari: Laterza, 1994.

GALLARATI, P. **Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche**. Bari: Laterza, 2005.

GALLARATI, P. **Musica e maschera. Il libretto italiano nel Settecento**. Torino: EDT. Musica, 1986.

GARIN, Eugenio. **L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel rinascimento**. Bari: Laterza, 1954.

GARIN, Eugenio. **Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche**. Bari: Laterza, 2005.

GARTNER, J. **Die Gesangschule G. B. Mancinis, in Der junge Haydn**, a cura di Schwarz V. Graz: 1972.

GELLI, Piero. A cura di. **Dizionario dell'Opera**. Baldini & Castoldi editori, 1996. <http://www.operamanager.com/cgi-bin/process.cgi>

GEMINIANI, Francesco (Xaverio). Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

GENESI, M. G. **C. Broschi detto Farinelli, in solfeggi per Canto e Basso Continuo**. Piacenza: Realizzazione del Basso Continuo, 2013.



GERBERT. Martin. **Horb am Neckar**, Germany, Aug. 12, 1720; St. Blaise Schwarzwald. May 13, 1791. <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/gerbert-von-hornau-martin>

GIOVENALE, Sacchi. **Vita del Cavaliere don Carlo Broschi, 1784**. University Microfilms Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. University Microfilms Limited. High Wycombe, 1976.

GIOVINE, Alfredo. Articolo: **Caffarelli, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart**. 1 CD-ROM, Berlino: Direct Media, 2004.

GIOVINE, Alfredo. **Millico Vito Giuseppe**, in Centro Studi Baresi <http://www.centrostudibaresi.it>

**GLUCK**, Christoph Willibald Ritter von. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**GLUCK, Christoph Willibald Ritter von**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

GOETHE, J. W. **Italienische Reise**. 1817.

GOGLIO, Gabriella e SETTI, Corrado. **Vivaldi e Bach. Due universi musicali in sintonia**. Milano: Lampi di Stampa, 2017.

GONÇALVES DE SOUZA, Miguel Augusto. **O descobrimento e a colonização portuguesa no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

GRAFICA DE COIMBRA. **V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros**. Coimbra: 1966.

GRASSO CAPRIOLI, Leonella. **Majorano, Gaetano, detto Caffarelli**. La Cultura Italiana, vol 67. Treccani. 2006.

GRASSO CAPRIOLI, Leonella. **Millico, Vito Giuseppe (detto il Moscovita)**, in Dizionario Biografico degli italiani, Volume 74. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2010.



GRAVINA, Gian Vincenzo. **Della ragion poetica di Vincenzio Gravina giureconsulto. 1771.**

[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_TrrR0ZVzWnwC/page/n13/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_TrrR0ZVzWnwC/page/n13/mode/2up) Luigi Bastianelli, e compagni. National Central Library of Rome, 2016.

GRIMALDI, Floriano. **Cantori maestri organisti della cappella musicale di Loreto nei secoli XVI-XIX.** Loreto: Ente Rassegne Musicali, 1982.

GRIMALDI, Nicoló. Su Dizionario biografico degli italiani, Istituto dell'Enciclopedia italiana. 2015.

GUADAGNI, (Cosimo) Gaetano. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.1188>

5

GUADAGNI, Gaetano. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

GUARNIERI. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

GUARRACINO, S. **La primadonna all'opera: scrittura e performance nel mondo anglofono.** Trento: Tangram edizioni scientifiche, 2010.

GUILHERME, Guilherme. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. 2ª edição.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

HAHN, Reynaldo. **Lezioni di canto.** Venezia: Marsilio Editori, 2001.

HALSEMA, C. **Religion, Gender and Institutionalization: Umbanda and Rural Colonialism in Brazil.** Society for Latin American Studies, 1993.

HAMMOND, F. **Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII.** New Haven: 1994.

HÄNDEL, George Frideric. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

HANSELL, S. **Luigi Marchesi.** The New Grove Dictionary of Music and Musicians.



HARRIS, Ellen T. **Farinelli, Broschi, Carlo; Farinello**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09312>

HARRIS, T. E. **Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (Farinelli)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

**HASSE**, Johann Adolf. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**HAYDN**, (Franz) Joseph. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

HELD, J. S. POSNER, D. **17th and 18th century art**. New York: 1976.

HERIOT, Angus. **The Castrati in Opera**. Londra: Secker & Warburg. 1956.

HERMANN, Abert. SPENSER, Steward (translated by). **W. A. Mozart**. Edited by CliffEisen: Yale University Press. 2007.

**História da Companhia de Jesus no Brasil** 10 volumes. Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugália/Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro. 1938-1950.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América portuguesa (1549-1759)**. Tese. vol. 1 Campinas. 2006.

HUSSEY. Dyneley. **The Musical Times**, Vol. 97, No. 1366. Dec. 1956.

JANCSÓ, I. **Na Bahia, contra o Império. História do ensaio de sedição de 1798**. São Paulo: Hucitec, 1966.

JANDER, O. and ROSTIROLLA, G. **Andrea Adami da Bolsena**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

JOÃO, Capistrano de Abreu. **Capítulos de história colonial, 1907**. São Paulo: Editora Itatiaia. 2000.

KENNEDY, M. & J. & RUTHERFORD-JOHNSON, T. Oxford Dictionary of Music. Oxford University Press, 2013.



KENNY, Shirley Strum. **British Theatre and the Other Arts, 1660-1800**. Cranbury New Jersey: Associated University Press. 1984.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do sec. XX. 3ª edição**. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1982.

KIMBELL, D. **Italian Opera**. Cambridge: Cambridge. University Press, 1991.

KURMICK, Kathleen. **Carlo Broschi**. New Grove Dictionary of Opera, New York: Grove. 1992.

KURMICK, Kathleen. **Giovanni Manzuoli**. New Grove Dictionary of Opera, New York: Grove. 1992.

KURTZMAN, JeffreyG. Capítulo 3: Performance Practice. **TheMonteverdi Vespers of 1610: music, context, performance**. Oxford; New York: Oxford University Press, 1999.

KUZMICK HANSELL, K. **Gaspare Pacchiarotti (ou Gasparo Pacchierotti)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

KUZMICK HANSELL, K. **Giovanni Manzuoli**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

La Repubblica. **L'archivio del Conservatorio svela i segreti dei castrati**. La Repubblica.it 11 - 19, 2005.

LAMAR WEAVER R. **Atto Melani**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

LANGE CURT, Francisco. **A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro**. Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1966.

LANGEVIN K. **Egidio Giuseppe Antonio Albanese**. The New Grove Dictionary of Musicand Musicians.

LAQUEUR, Thomas. **Making Sex: The Body and Gender from the Greeks to Freud**. Cambridge: Harvard University Press. 1990.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**. 4.ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1997.



LEITE, Serafim. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1769)**. Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugália/Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro, 1953.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus no Brasil**, 10 vols. Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugália/Civilização Brasileira e Instituto Nacional do Livro (1938–1950). Novas páginas da história do Brasil, 1965.

LIBBY, D./ROSSELLI, J. **Florio Francesco**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians

LICHTENTHAL, P. **Antonio Fontana**. Dizionario e Bibliografia della musica, vol II. Milano: 1829.

LICHTENTHAL, P. Dizionario e Bibliografia della musica. **Antonio Fontana**, Milano: 1829.

LISENA, Corrado. **Gioacchino Conti**. In Dizionario Biografico degli italiani, Treccani Volume28, 1983.

LIVANELLI, Zulfu. **L'eunuco di Costantinopoli**. 2012

**LOCATELLI, Pietro Antonio**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**LONATI, Carlo Ambrogio**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

LUCARELLI, N. **Girolamo Crescentini**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

MACCAPANI, Achille. **Confessioni di un evirato Cantore**. Genova: Fratelli Frilli Editori. 2009.

MACHADO COEDO, Lauro. **A Ópera Barroca Italiana**. São Paulo: Perspectiva. 2000.

MAGALHÃES, CARVALHO, Orlando. **Política do município**. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Livraria Agir. 1946.

**MAIORANO, Gaetano (Caffarelli)**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.



MALISKA, Maurício Eugênio. **Entre corpo e linguagem: a voz na ópera**. Tempo psicanalítico, Rio de Janeiro: v. 44. 2012.

MAMY, Sylvie. **Les grands castrats napolitains à Venise au XVIIIème siècle**. Mardaga: 1994.

MAMY, Sylvie. **Les révision pour Giovanni Carestini du rôle de Timante dans le Demofonte de J.A. Hasse (Venice, 1749)**. Firenze: 1994.

MANGINI, G. **Le passioni, la virtù, la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana**. In Rivista italiana di musicologia. XXII 1987.

MANNA, Gennaro. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MARCELLO, Alessandro. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MARCELLO, Benedetto. A cura di MICELI, S. **Il teatro alla moda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire le opere italiane in musica all'uso moderno**. Ediz. originale 1720. Roma: Castelvechi Ed., 1994.

MARCELLO, Benedetto. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MARCHESI, Luigi. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MARIZ DE MORAES, José. **Nóbrega: O primeiro jesuíta do Brasil**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARKSTROM, Kurt and ROBINSON, Michael F. **Porpora, Nicola (Antonio)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126>

MARPURG, F. W. **Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik** 1. Berlin: 1754.



MASSIMI, M. **The Jesuits in the History of Latin American Psychology**. In: Ossa, J.C., Salas, G., Scholten, H. *History of Psychology in Latin America*. Latin American Voices. 2021

MATTOS, Cleofe Person de. **NUNES GARCIA, José Maurício**. Biografia. Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. 2019.

MATTOSO, Kátia M. Queirós. **Presença francesa no movimento democrático baiano de 1798**. Salvador: 1971.

MAYER BROWN, Howard. **Opera, Origins**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Eds. S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan, 2001.

MAZZEO, A. **I tre ‘Senesini’: musici ed altri cantanti evirati senesi**. Siena: 1979.

MELCHIORI, Luigi. **L’Arte della lana nel Pedemonte Veneto**. Nuove Arti Grafiche di Roncade (Treviso): per conto di Morganti Editore, 1994.

MELO DE, Guilherme. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

**MELODRAMMA**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**METASTASIO, Pietro**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**METASTASIO, Pietro**. La nuova Enciclopedia Garzanti, Milano: Garzanti Editore, 1993.

MIRANDA DE MOURA, Sérgio Anderson. **Giovanni Battista Francesco Fasciotti: sobre o castrato que influenciou a prática vocal carioca no Brasil Joanino**. 2018. 308 f. Tese de doutorado-Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2018.

MOJON, B. **Dissertazione sugli effetti della castrazione nel corpo umano**. Milano, Giovanni Pirotta. 1822.

MOLINARI, Carla. **Le nozze degli dei. Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento**. Roma: Ed. Bulzoni, 1968.

MONSON, D. E. **Giovanni Carestini (Cusanino)**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.



MONTANELLI, Indro e GERVASO, Roberto. **Storia d'Italia Vol. 5, L'Italia del Seicento. 1600-1700**. Milano: BUR, Rizzoli, 2010.

MONTANELLI, Indro e GERVASO, Roberto. **Storia d'Italia Vol. 6, L'Italia del Settecento. 1700-1789**. Milano: BUR, Rizzoli, 2010.

MONTEIRO, Donald Bueno. **Música Religiosa no Brasil Colonial**. Archiviato il 2 aprile 2015 in Internet Archive. Fides Reformata, 2009.

**MONTEVERDI, Claudio**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MORELLI Giovanni. CAPPELLETTO, Sandro. Intervista su **Il Morbo di Rameau** di Giovanni Morelli: <https://youtu.be/4LH37Q-2bQw>, del 18 giugno del 2016. Ultima visione 17 febbraio 2023.

MORELLI, Arnaldo. **La virtù in corte. Bernardo Pasquini (1637-1710)**, Lucca: LIM, 2016.

MORELLI, Giovanni. **Giovanni Morelli (3eye.be)**

MORELLI, Giovanni. **Il Morbo di Rameau**. Bologna: Il Mulino, 1989.

MORONI, A. **Il celebre cantante Farinelli alla corte di Parma**. Parma: Edizioni Aurea, 1962.

**Motet**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988. p.502.

MOURA, Laércio Dias de. **A Educação Católica no Brasil: passado, presente e futuro**. Publisher. ANAMEC, 2000.

**MOZART, (Johann Georg) Leopold**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

MURARO, M.T. A cura di. **Metastasio e il mondo musicale**. Firenze: Olschki, 1986.

MURARO, M.T. A cura di. **Venezia e il melodramma nel Seicento**. Firenze: Olschki, 1976.



MURESU, G. **La parola cantata**. Roma: Bulzoni Edizioni, 1982.

NAVARRO, E. A. Dicionário de. **Tupi Antigo: a Língua Indígena Clássica do Brasil**. São Paulo: Global, 2013.

NELSON, Sodré Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

NERY, RuyVieira e FERREIRA DE CASTRO, Paulo. **História da Música. Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991.

NESTOLA MELANI, Barbara. **Atto**, in **Dizionario bibliografico degli italiani**, LVIII, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2009.

NEVILLE, Don. **Metastasio [Trapassi], Pietro (Antonio Domenico Bonaventura)**. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53181>

NEWSON, Linda A. **Cultural worlds of the Jesuits in colonial Latin America**. Institute of Latin American Studies, School of Advanced Study. London: University of London, 2020.

NICOLINI, (Grimaldi Nicolò). Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

NIESCHLAG, E. BEHRE, H., M. e NIESCHLAG, S. a cura di. Cfr. **Testosterone: Action, Deficiency, Substitution**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 2014.

NORA, K. Aïex. **Racial Attitudes in the Satire of Gregório de Matos**. Studies in Afro-Hispanic Literature, vol. 1, 1977.

NOVA, Alessandro. **Il Seicento e il Settecento**. Milano: Arte, 1988.

NOVAIS, Fernando. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. 6ª ed. São Paulo: 1979.

NUTI, Giulia. **The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries**. Aldershot, England: Burlington, VT. Ashgate, 2007.

OLIVA, Gianni. **Un Regno che è stato grande, La storia negata dei Borboni di Napoli e Sicilia**. Milano: Mondadori, 2012.



OLIVEIRA DA ROCHA, Edite Maria. **Processos de Quantificação na Identidade Vocal: o caso de Amin Feres. Modus**, Revista da Escola de Música da UEMG, v. X, 2015.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.

OLIVEIRA, Vianna. **Evolução do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: M. Lobato & Cia Editores, 1923.

OLIVIERA, Carla Mary S. **Arte Colonial e Mestiçagens no Brasil Setecentista: irmandades, artífices, anonimato e modelos europeus nas artes de Minas e do norte do Estado do Brasil**, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

**Ópera**. GROVE ONLINE e OXFORD MUSIC ONLINE.

ORTKEMPER, Hubert. A cura di GHILARDOTTI, Arianna. **Angeli contro voglia: i castrati e la musica**. Torino: Paravia, 2001.

**PACCHIAROTTI, Gaspare**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

PACHECO, Alberto José Vieira. **Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuosos**. Campinas: 2007.

PAGANONE, Giorgio, a cura di, **Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche**. Lecce-Iseo: Pensa Multi Media, 2010.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia**. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 2018.

**PERGOLESI, Giovanni Battista**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

PESCHEL, Enid Rhodes; PESCHEL, Richard E. **Medical Insights into the Castrati in Opera**. American Scientist, vol. 75, p.578. Yale University, School of Medicine, 2004.

PINTO, Araújo, J. W. **Usanze monastiche a Bahia**. "Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia" No 44; 1918.



PIPERNO, Franco. **L'opera italiana nel secolo XVIII**, in **Musica in scena** a cura di A. Basso, vol. II, Torino: Utet, 1996.

PIRROTTA, Nino. **Li due orfei**. Da Poliziano a Monteverdi. Torino: ERI.1969. Torino: ed. riveduta, Einaudi, 1975.

**Populações meridionais do Brasil e instituições políticas**. João Paulo: Editores João Paulo. 1923.

**PORPORA, Nicola (Antonio)**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.

PORTAS DE FREITAS, Mariana. **A Escola de Canto de Órgão do Padre Caetano de Melode Jesus (Salvador de Bahia, 1759-60): Uma tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime**. Archiviato il 27 giugno 2011 in Internet Archive, Brasília, 2006.

PRACCHI, A. **Una città dell'Illuminismo, la Lisbona del marchese di Pombal**. «Controspazio», 1974.

PRADO, Caio Jr. **Evolução política do Brasil**. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PRIORE, Marydel. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PROTA GIURLEO, Ulisse. **Matteo Sassano detto "Matteuccio"**. Documenti napoletani in Rivista italiana di musicologia, I/1966.

**PROVENZALE, Francesco**. Grove Concise Dictionary of Music. edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.

PULLAN, Brian. **La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620**, vol. 1 - Le Scuole Grandi, l'assistenza e le leggi sui poveri, Roma: Il Veltro, 1982.

**QUANTZ, Johann, Joachim**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**RAMEAU, Jean Philippe**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.



RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de l'harmonie: reduite à ses principes naturels**. Paris: J. B.C. Ballard, 1722.

REINHARD, W. **Le revisioni di Metastasio di alcuni drammi e la musica per melodramma negli anni '50 del '700**. In *Metastasio e il mondo musicale*. Firenze: Edizioni Firenze, 1991.

RIBEIRO COROSSACZ, Valeria. **Una decolonizzazione mai terminata. Il modello portoghese di colonizzazione in Brasile e la costruzione dell'Altro/africano/a nell'immaginario razzista**. N°16, 11/2016.

RICE, J. **Benedetto Frizzi on Singers, Composers and Opera in Late Eighteenth-Century Italy**. Studi musicali, xxiii: 1994.

ROBINSON, M. F. **Naples and Neapolitan Opera**. Oxford. Clarendon Press. 1972; ed it. **L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca**. Venezia: Marsilio, 1984.

ROBINSON, Michael F./ MAIONE, Paolo Giovanni. **Gizzi, Domenico**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

ROSAND, Ellen. **Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre**. Los Angeles and Oxford: Berkeley, University of California Press, 1991.

ROSENBLUM, Robert. **Transformations in Late Eighteenth Century Art**. (trad. it. *Trasformazioni nell'arte: iconografia e stile tra neoclassicismo e romanticismo*, Roma. NIS, 1984). Princeton: Princeton University Press, 1967.

ROSENTHAL, H.; WARRACK, J. **Concise Oxford dictionary of opera**. New York: Oxford University Press, 1964.

ROSSELLI, John. **Alessandro Moreschi**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

ROSSELLI, John. **Castrato**. Grove Music Online.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O90101>



ROSSELLI, John. **Mancini Giovanni Battista**. The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

ROSSELLI, John. **The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550–1850**. AcM, lx: 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A complete dictionary of music: Consisting of a copious explanation of all words necessary to a true knowledge and understanding of music**. London: AMS Press, 1779.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dicionário de música**. Edição de José L. de la Fuente Charfolé. Madrid: Akal, 2007.

RUI, Vieira Nery. e FERREIRA DE CASTRO, Paulo. **História da Música. Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991.

SABATINI, Renato. **Musica in Umbria**. Perugia: Ed. Morlaschi, 2016.

SABBATINO, Pasquale. **La bellezza di Elena. L'imitazione nella letteratura e nelle arti figurative del Rinascimento**. Firenze: Olschki. 1997.

SACCHI, G. **Vita del Cavalier don Carlo Broschi detto Farinello**. (CARUSELLI, Salvatore, a cura di). **Grande enciclopedia della musica lirica**. Roma: Longanesi & C. Periodici, S.p. A., Vol.4, I. 1994.

SACHS, Curt. **Storia degli strumenti musicali**. Edizione italiana a cura di ISOTTA, Paolo e PAPINI, Maurizio. Traduzione di Maurizio Papini. Milano: Edizioni Arnoldo Mondadori Editore. 2° edição, 1985.

SACHS, Curt. **The History of Musical Instruments**. Dover Publications, INC. Mineola New York: Bibliographical Note This Dover edition, first published in 2006, is an unabridged republication of the work originally published by W. W. Norton & Company, Inc., in 1940.

SADIE, Julie Anne and COHEN, Albert. **Jean-Laurent le Cerf de la Viéville**. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16216>

SADIE, S. a cura di. **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan Press Ltd. 1992.

SADLER, Graham and CHRISTENSEN, Thomas. **RAMEAU, Jean-Philippe**. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832>



SALVO DE, Salvatore. **Mustafà Domenico**, in dizionario biografico degli Italiani, vol. 77. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2012.

SANFORD, Sally Sanford. **Vocal Issues: Solo Singing**. Stewart Carter (editor) A Performers Guide to 17thc Music, 1997.

SANTARELLI, Giuseppe. **400 lettres de musiciens**: au Musée royal de Mariemont: by Malou Haine, Musée de Mariemont, 1995.

SANZOVO, Stefano. **Voce e identità sessuale**. A cura di STEFANI Degli, Mario e FACCHIN Francesco. Padova: Cleup, 2016.

Sapere. Enciclopedia De Agostini, **Brasile – Musica**.

SARDELLI, Federico Maria. **L'affare Vivaldi**. Palermo: Sellerio editore. 2015.

SARTORI, Claudio. **Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, catalogo analitico con 16 indici**. Torino: Bertola & Locatelli editori, 1994.

SCARLATTI, (Giuseppe) **Domenico**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

SCHMIDL, Carlo. **Dizionario universale dei musicisti**. v. 1, Milano: Casa Editrice Sonzogno, 1887.

SCHMIDT, C. B. **Review of Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre**, by E. Rosand, 1992.

SCHULENBERG, David. **Music of the Baroque**. New York; Oxford. Oxford University Press, 2001.

SCOTT, M. **The Record of Singing**. Boston: 1993.

SEMI, Franca. **Gli «Ospizi» di Venezia**. Venezia: Helvetia, 1983.

SENESINO, **Bernardi Francesco**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.



SERRA, Ordep. **Candomblé**. Gooren, H. (eds) Encyclopedia of Latin American Religions. Religions of the World. Springer: 2019.

**SIFACE**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988. p. 308

SILVA TELLES DA, Augusto C. **O Barroco no Brasil: Análise da bibliografia crítica e colocação de pontos de consenso e de dúvidas**, in: ARAÚJO, Emanuel (a cura di), O Universo Mágico do Barroco Brasileiro, SESI, 1998.

SOARES, Eliel Almeida. **O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira**. Tese do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: 2017.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

SOLE, Giovanni. **Castrati e cicisbei, Ideologia e moda nel Settecento italiano**, collana: Storie, bic: JFC, 2008.

STEFANI, G. **Musica e religione nell'Italia barocca**. Palermo: 1975.

STENDHAL. **Vita di Rossini**. Firenze: Passigli Editori. 1998.

STEVENSON, Robert. **Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History**. Inter-American Institute for Musical Research Yearbook. IV. New Orleans: Tulane University. 1968.

**STRADIVARI, Antonio**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

STRATHERN, Paul. **Rousseau em 90 minutos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

STRUM KENNY, Shirley. **British Theatre and the Other Arts, 1660-1800**. Cranbury New Jersey: Associated University Press, 1984.

SUNDBERG, Johan. **The Science of the Singing Voice**. Dekalb, Northern Illinois University Press, 1987.



TALBOT, Michael, revised by LOCKEY, Nicholas. **VIVALDI, Antonio (Lucio)**. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40120>

**TARTINI, Giuseppe**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

TARTINI, Giuseppe. **Trattato di musica: secondo la vera scienza dell'armonia**. Padua: Giovanni Mansrè, 1754.

**TEATRO SAN CARLO** di Napoli. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London. Macmillan, 1988.

TEBALDINI, Giovanni. **L'archivio musicale della cappella luterana**. Loreto: Catalogo storico critico, a cura dell'Amministrazione della Santa Casa. 1921.

**TELEMANN, George, Philipp**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

**TELEMANN, George, Philipp**. <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/georg-philipp-telemann>

TESSARI, Roberto. **Teatro e Antropologia – tra rito e spettacolo**. Roma: Carocci, 2004.

TILMOUTH, M. BALDWIN, O. WILSON, T. **Giovanni Francesco Grossi (Siface)**. New Grove Dictionary of Music.

TOFFANO, Giovanni. **Gaspere Pacchierotti: il crepuscolo di un musico al tramonto della Serenissima**. Padova: Edizioni Armelin Musica, 1999.

TOMASELLA, Saverio. **Le chant des songes**. Aix-en-Provence: Persée, 2010.

TORRIONE, Margarita, a cura di. **Cronica festiva de dos reinados em la Gaceta de Madrid: 1746-1759**. Paris: Editions Ophris, 1998.

**TOSI, Pier Francesco**. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

TOSI, Pier Francesco. **Opiniões de cantores antigos & modernos, ou seja, Observações sobre o canto florido**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.



Treccani.it. Enciclopedia on line. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, **GUADAGNI, Gaetano**. URL 29 settembre 2020.

TURNER, Victor. **Antropologia della performance**. Bologna: Il Mulino, 2006.

VACCAJ, Nicola. **Metodo pratico di canto (1883)**. A cura di BATTAGLIA, E. Torino: Ricordi, 1999.

VECCHI DE, Pierluigi e CERCHIARI, Elena. **I tempi dell'arte**, volume 2. Milano: Bompiani, 1999.

VELLUTI, Giovanni Battista. Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

VELLUTI, Giovanni Battista. <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/velluti-giovanni-battista>

VENEZIALE, Marco. A cura di PIERI, Bernardo. **Il 'primo uomo' nel 'dramma per musica' haendeliano. Il riscatto del suono. Progresso e limiti della musica di oggi**. La Finestra. Lavis, 2011.

VIEIRA PACHECO, Alberto José Vieira. **O Canto Antigo Italiano**. Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R Garcia. São Paulo: Annablume, 2006.

VIEIRAPACHECO, Alberto José. **Cantoria Joanina: A prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, Castrati e outros virtuosos**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

VIEIRA PACHECO, Alberto José. **Castrati nella Rio De Janeiro dell'Ottocento: un rifugio tropicale**. In "Mito, Storia e sogno di Farinelli". A cura di Luigi Verdi. Lucca: Libreria Musicale, 2021.

VIEIRA PACHECO, Alberto José. **Mudanças na prática vocal da escola italiana de canto: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia**. Dissertação de mestrado em música. Campinas. Universidade Estadual de Campinas. 2004.



VITALI C. **Recensioni**. *Il saggiautore musicale*, IV 1997.

VITALI, C. and BORIS, F. ed. **Carlo Broschi Farinelli: Senza sentimento oscuro**. Palermo: 2000.

VITALI, Carlo. A cura di. Prefazione e collaborazione di BORIS, Francesca. Con una nota di PAGANO, Roberto. **Carlo Broschi Farinelli. La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli**. Palermo: Ed. Sellerio, 2000.

**VIVALDI, Antonio**. *Grove Concise Dictionary of Music*. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

VOLTAIRE. **Candide**. New York: Boniand Liveright, Inc., 1918.

WEAVER, R. L. **Atto Melani**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. WEAVER, R. L. **Materiali per le biografie dei fratelli Melani**. RIM, xii: 1977.

WHENHAM, J. **Loreto Vittori**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

WILLIER, S. **A Celebrated Eighteenth-Century Castrato: Gasparo Pacchierotti's Life and Career**, OQ, xi/3, 1995.

WINTOB, Dean. **Caffarelli**. MACY, Laura (a cura di). *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press.

WINTON, Dean. **Gioacchino Conti (Gizziello)**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

WINTON, Dean. **Valentino Urbani**. *Grove Music Online* ed L. Macy.

WOODFIELD, I. New **Light on the Mozarts London Visit: a Private Concert with Manzuoli**. ML, lxxvi: 1995, 187–208.

WOODFIELD, Ian. **Nuova luce sulla visita londinese di Mozart: un concerto privato con Manzuoli**. *Musica e lettere*. Vol. 76, n 2, 1995.

ZANETTI, Anton Maria. **Caricature: catalogo della mostra a cura di Alessandro Bettegagno**. Venezia Fondazione Giorgio Cini. Vicenza: Neri Pozza, 1969.

ZANETTI, R. **La musica italiana nel Settecento**. n.p., 1978.



**ZARZUELA.** Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.

ZENHA, Edmundo. **O município no Brasil (1532-1700).** 1.ed. São Paulo: Editora Ipê, 1948.

**ZENO, Apostolo.** Grove Concise Dictionary of Music. Edited by SADIE, Stanley. London: Macmillan, 1988.



### Siti consultati:

AFAM – Conservatori di musica, su URL consultato 2022, [www.afam.miur.it](http://www.afam.miur.it)

Alfredo Giovine, Millico Vito Giuseppe, in Centro Studi Baresi  
(<http://www.centrostudibaresi.it>)

Biografia di Alessandro Moreschi [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-nilo-angelo-moreschi\\_%28Dizionario-Biografico%29\\_Dizionario Biografico degli Italiani](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-nilo-angelo-moreschi_%28Dizionario-Biografico%29_Dizionario_Biografico_degli_Italiani).

[Centriodontoiatrici.com/news/prime-dell'anestesia-come-si-combatteva-la-lotta-al-dolore.Html](http://Centriodontoiatrici.com/news/prime-dell'anestesia-come-si-combatteva-la-lotta-al-dolore.Html)

Giovenale Sacchi, Vita del Cavaliere don Carlo Broschi, 1784. UNIVERSITY MICROFILMS Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, U.S.A. University Microfilms Limited, High Wycombe, England, 1976.

GIOVINE, Alfredo. Millico Vito Giuseppe, in Centro Studi Baresi  
<http://www.centrostudibaresi.it>

<http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146>

<http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901018>

<http://oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000007919>

<http://www.haendel.it/interpreti/old/farinelli.htm>

[http://www.ilgiornale.it/cultura/sopranisti transgender belcanto/14-06-2007/articolo\\_id=185671-page=0-comments=1](http://www.ilgiornale.it/cultura/sopranisti_transgender_belcanto/14-06-2007/articolo_id=185671-page=0-comments=1)



<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08357>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22126>

<https://gesuiti.it/chi-siamo/la-compagnia-di-gesu/>

<https://it.scribd.com/document/191990301/Grove-s-Dictionary-of-Music-and-Musicians-Volume-3-M-P>

<https://lasacramusica.blogspot.com/2015/11/quem-quaeritis-un-tropo-drammatico.html#:~:text=Quem%20quaeritis%20sono,nunciate%20quia%20surrexit>

<https://www.docsity.com.it/>

<https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/colasse-pascal>

<https://www.liberliber.it/online/autori/autori-h/franz-joseph-haydn>

<https://www.uni-trier.de/bibliothek>

[https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica\\_2.htm](https://www1.folha.uol.com.br/fol/brasil500/musica_2.htm)

Testo delle Opinioni de' cantori antichi e moderni, su Haendel.It [www.haendel.it](http://www.haendel.it)

Valentino Urbani <https://commons.wikimedia>